# الكتابة بحبر أسود

حسن مدن








صدر للمؤلف:

- خارج السرب - ١٩٩٩
- زهرة النيلوفر ١٩٩٩
- الثقافة في الخليج : أسئلة برسم المستقبل - ٢٠٠٠
- مزالق عالم يتغير - ٢٠٠١
- تنوّر الكتابة - ٢٠٠٢
- لا قمر في بغداد - ٢٠٠٥
- ترميم الذاكرة - ٢٠٠٨

# الكتابة بحبر أسود

# الكتابة بحبر أسود

حسن مدن


مسعى للنشر والتوزيع
Masaa Publishing & Distribution

2015

**الكتابة بحبر أسود**

حسن مدن

**الطبعة الأولى - 2015**

ISBN 978-99958-86-06-6

رقم الإيداع بإدارة المكتبات العامة - البحرين

233 / د.ع / 2015







مسعى للنشر والتوزيع
Masaa Publishing & Distribution
ص.ب: 65317 المنامة، مملكة البحرين
هاتف: 221 177 77 973+
فاكس: 212 177 77 973+
البريد الإلكتروني: info@masaapublishing.com
الموقع على شبكة الإنترنت: www.masaapublishing.com



**تصميم الغلاف:** محمد النبهان

**الصف والإخراج الفني**



info@gradientmedia.net
www.gradientmedia.net

إلى الشَّغُوفَين بالمعرفةِ

عَلي و وَسَنْ .. إلى الجيلِ الذي إليهِ ينتسبان

«إنَّ أفضل طريقة لتعلُّم الكتابة هي الكتابة نفسها»

أرسكين كالدويل

# المحتويات

# القسم الأول: عن الكتابة

# 1. كيفَ نكتبُ الجُملةَ الأُولى؟

ما الذي يجعل القارئ بعدما يفرغ من قراءة كتابة لكاتبٍ ما أنْ يقول: إنَّها كتابة عاديَّةٌ، وما الذي يجعله يقول إزاء كتابةٍ أخرى: إنها كتابة مختلفةٌ، وما هو الشَّيء الذي يُضاف إلى الكتابة فيجعل منها كذلك، ويغيب عنها فتصبح كتابة عاديَّةً؟

أَهو شيء أشبه بالبهارات الهنديَّة أو الأعشاب الصِّينيَّة التي تضاف للطَّعام فتكسبه طعماً مختلفا عن بقيَّة الأطعمة مع أنَّه يتكوَّن من الموادّ نفسها التي تتكوَّن منها، لكنْ ليس لها الطَّعم ذاته، هل يتَّصل الأمر بما يعرف: سرَّ الطَّبخة، بالخلطة السِّرية للعناصر التي لا يتقنها سوى الكاتب الجيِّد، أم أنَّ الأمر يتَّصل بروح الكتابة، بماء الحياة الذي يدبُّ في نسغها؟ كيف يمكن لبيتٍ شعريٍّ للمتنبي أو حواريَّة صغيرة لشكسبير أو مقطع شعريّ لبوشكين أنْ يدوخ بنا، وكيف تعجز قصيدة عصماء عنْ أنْ تهزَّ فينا وتراً أو تحرِّكَ عصبا؟!

إنَّ الأمرَ يتَّصل بما نريد أنْ ندعوه روح الكتابة، ولا نظنُّها مفصولةً عن روح الكاتب المبثوثة في كتابته، يمكن للكاتب أنْ يزيِّن كتابته بكلِّ ألوان البديع وزخرف الكلام، فتقرأ ما كتب لتجدَ فيه ذوقاً سيئاً لرجلٍ أرادَ أنْ يؤثِّثَ بيته الجديد بأثاثٍ غالٍ فاخرٍ من كلِّ الألوان التي لا يجمع بينها جامع ولا تنسيق.

روح الكتابة هي روح الكاتب في اعترافاته وتدفقاته التي تنساب أمامنا ونحن نطالع نصَّه، يمكن لكتابةٍ تعالج موضوعاتٍ مصنَّفة تقليدياً أنَّها موضوعاتٌ جافَّة، أو كتابة في شأنٍ ثقافيٍّ أو وطنيٍّ عامٍّ أنْ تحمل ذاك الدفقَ الذي يجعل منها كتابةً مختلفة، جديرةً بأنْ تقرأ وأنْ تمنحَ قارئها متعةً وفائدة. تصبح الكتابة نابضةً بالحياة حين يتحرَّرُ الكاتبُ من أقنعةٍ فُرضت عليه أو تقمَّصها، وتبدو الكتابةُ مختلفةً حين تغوصُ في أعماق الرُّوح، في ردهاتها التي لا يبلغها الجميع، فيما لا تغدو كذلك حين تقف عند حدود السَّطح، عند القشرة الخارجية للأشياءِ والظواهر، فلا تغورُ داخل النفس، ولا تلامسُ الوتر الرَّهيف فيها.

ينصحنا فريدريك نيتشه بالتالي: «عندما نقرأ لكاتبٍ يتَّسم أسلوبه بالاقتضاب الخاطف وبالهدوء والنُّضج أنْ نتوقَّف أمامه مليَّاً، أنْ نقيمَ عيداً طويلاً وسط الصَّحراء، ذلكَ أنَّ حبوراً مماثلاً لهذا الذي يبعثه هذا الكاتبُ في نفوسنا لنْ يقعَ لفترةٍ طويلةٍ». هذه النَّصيحة تصحُّ على كلِّ كاتبٍ مفكِّرٍ مثله. العودة إليه لا تبعث على الملل، وفي كلِّ مرة نعود إليه ونقرأ ذلك الإيجاز والتَّكثيف المدهش الأشبه بالحكم أو الأقوال المأثورة نُصاب بذلك الاهتزاز النَّاجم عن ضرباتٍ فوق رؤوسنا كما كان هو نفسه قد وصف الكتاباتِ المميَّزةَ التي تصيبنا بالدَّوران، أو تلك التي تحطِّمُ الجليد المتجمِّد دواخلنا بفأسٍ كما قد قال كافكا ذات مرةٍ.

سُئل النَّحات مايكل أنجلو يوماً عمَّا يفعله لكيْ يبدع أعمالاً عظيمةً بهذا الشَّكل، فأجاب: الأمرُ بسيطٌ جداً. عندما أنظرُ إلى كتلةِ الرُّخامِ أرى التمثالَ الذي بداخلها. لا يبقى أمامي سوى إخراجِه من هناك بإزالةِ الزَّوائدِ عنه. لكنْ ماذا عن الكاتب، أيكونُ -هو الآخر- متخيِّلاً لصورةِ ما يكتبُ قبل أنْ يفرغ أفكاره على الورق، خاصةً إذا علمنا من واقع تجربة الكتابة ذاتها

أنَّ أصعبَ ما في أمر الكتابة هو وضعُ أو صياغةُ الجملةِ الأولى. يحدثُ أنْ تقبضَ ذهنيَّاً على الفكرة التي أنت بصدد الحديث عنها، من السَّهل تخيُّل الكتاب، يقول بلزاك، لكن من الصعب وضعه على الورق، قد تكون الفكرة جاهزةً تماماً للكتابة لكنَّك تظلُّ تُحدق، كالأبله، في الورقة البيضاءِ أو في شاشة الكمبيوتر أمامك، عاجزاً أمام هذا البياض، كيف تدخل إلى الكتابة، إلى الفكرة مكتوبةً، كيف تبدِّدُ بياض الورقة أو فراغ الشَّاشة؟!

إنَّه مأزق الجملة الأولى، المدخل، التَّوطئة، الإشارة الأولى التي ينطلق بعدها السِّباق. والغريب أنَّك أمام مأزق هذه الجملة تجتاز تحدِّياً أمام نفسك في المقام الأول، لأنَّك، في العمق، راغب في أنْ تضع الجملة الأولى التي تحمل القارئ على أنْ يقرأ ما يليها من جمل، لكيْ تضمنَ أنَّه خمَّن ما تريد أنْ تقول، وقرَّر بينه وبين نفسه أنْ يقرأ ما تريد قوله أو عدم قراءته. التَّحدي أمام نفسك طالما كنت معنيَّاً بأمر الكتابة، عائدٌ في الغالب إلى الرَّغبة في كسر رهبة الكتابة، التَّغلب على الخوف من الدُّخول في عالم يبدو لك في كلِّ مرة عالماً جديداً، كأنَّك لم تلجه من قبل.

غابرييل ماركيز تحدَّث عنْ هذا في إحدى المرَّات باستفاضةٍ، لكنَّه كان بصدد الحديث عن الكتابة الرِّوائية حصراً، وأنَّه تغلَّب -بعد طول مرانٍ- على مأزق الاستهلال أو المدخل بأنْ يبدأ عمله الرِّوائي بلقطةٍ، بحادثةٍ أو حكايةٍ، وأعطى مثلاً على ذلك مدخله الشَّيق في (مائة عامٍ من العزلة) عن حكاية طفلٍ صغيرٍ مع جدِّه العجوز. كان الطفلُ قدْ سمعَ عن أمر الثّلوج التي تنهمرُ على بلدانٍ باردةٍ بعيدةٍ وتغطّي شوارعها وغاباتها، وكانت تلحُّ عليه الرَّغبةُ في رؤيةِ مشهد الثلج. ماذا كان بوسع جدٍّ عجوزٍ في بلدٍ استوائيٍّ من بلدانِ أمريكا اللاتينيةِ لا يعرفُ الثلجَ أبداً أنْ يعمله ليقرِّبَ مشهدَ الثَّلج إلى حفيده؟ لقد أمسك بيده، وأخذه إلى إحدى مقارِّ شركة الموز الكولونياليَّة

التي باسمها اقترنت مصائرُ عديدةٌ في تلك القارةِ السَّاحرة، ثم أدخله إلى مخزنٍ مليءٍ بالثَّلاجات الضَّخمة التي كانت الفواكهُ تُخزنُ فيها على ما يبدو، وهناك أمسكَ باليدِ الغضَّةِ للطِّفلِ، ووضعها فوق قالب من الثلج. تحسَّس الطِّفلُ الثَّلج وأدهشته الفكرة. لم يكنْ ما لمسه الطِّفلُ هو الثلج الذي يتساقطُ نتفاً بيضاءَ منْ رذاذٍ ناعمٍ في بلدان أخرى، ولكنْ كان يشبهه.

بعد حكايةٍ كهذه يسقط حاجز الجملة الأولى. إنَّك تدخل بعد ذاك في جوِّ النَّص وعالمه، إلا أنَّ نصيحةً أخرى في الموضوع يسديها هذه المرة الروائيُّ الأمريكيُّ المعروف إرنست همنغواي. ففي نهاية الخمسينات من القرن الماضي كان الكاتب قد تكرَّس اسماً بارزاً في الأدب العالميّ. ويومذاك أصدر كتاباً مُشوقاً أسماه (مهرجان التَّنقل) تحدَّث فيه عن تجربته مع الكتابة، وضمن هذه التجربة أفرد حيِّزاً لمعاناةِ الجملةِ الأولى، ولكنَّه اقترحَ لها الحلَّ التَّالي: «دوَّن بالقلم الرَّصاص جملةً تامةً صحيحةً، أتمَّ وأصحَّ جملةٍ تعرفها، ثم تابعْ الكتابة. بعد أنْ تنهي النَّص عُدْ إلى الجملةِ الأولى واحذفها»، ستجدُ أنَّ حذفها لمْ يغيِّرْ من النَّص ولم يسئ إليه. ولعلَّنا لاحظنا أنَّ همنغواي يتحدَّثُ عن القلم الرَّصاص، لم تكنْ الكتابة بالكمبيوتر قد حلَّت بعد. لذا تبدو هذه نصيحةً خاصَّةً به، قد لا تلائم وقتنا الحاضر.

نحسبُ أنَّ مأزِقَ الجملةِ الأولى وثيقُ الصِّلةِ بما ندعوه الباعثَ على الكتابة، وفي هذا السِّياق طالعتُ عدداً من الشَّهاداتِ لكتابٍ مرموقين، تحدَّثوا بشكلٍ ممتعٍ عنْ مصادرِ الكتابةِ الإبداعيةِ لديهم، وهي شهاداتٌ تُقدِّمُ مفاتيحَ مهمةً للإجابةِ عنْ السُّؤال الذي يشغلُ الكثيرَ من النُّقاد والقرَّاء: كيف يكتبُ الكاتب؟ أو منْ أين تأتيه الأفكار؟ ومع أنَّ البحثَ هنا تركِّز على الرِّواية، إلا أنَّه يمكنُ تعميمُ بعضَ خلاصاتِه واستنتاجاتِه لتشملَ أجناساً كتابيةً وإبداعيةً أخرى.

جراهام جرين، مثلاً، يرى أنَّ اليأس وحده هو ما يدفعه إلى الكتابة، وهو رأي قد يفاجئ الكثيرين الذين يرون أنَّ رغبةَ الكاتبِ في تقديم خدمةٍ أو معرفةٍ للناسِ والمجتمعِ هي دافعُهُ إلى الكتابة، أما خورخي أمادو -الروائي البرازيلي- فيرى أنَّه لا يجدُ بين رواياته ما يعدُّه سيرةً ذاتيةً، لكنَّه يؤكِّد أيضاً أنَّه لا يستطيعُ الكتابةَ إلا انطلاقاً منْ تجربةٍ شخصيةٍ. وقريباً من موضوع السِّيرةِ الذاتيةِ تبرزُ مسألة الذِّكرياتِ، بصفتها مصدراً أو ينبوعاً لا ينضبُ للكتابة. هذا ما يراه الروائيُّ (نيرمان ميللر) الذي يؤكِّد أهميةَ الذِّكريات التي يراها الأمرَ الوحيدَ الذي يجيدُ الروائيون الكتابةَ عنه، قائلاً إنَّه يفضلُ أنْ يتعاملَ مع الأحداثِ الحقيقيةِ التي تشعرهُ بالرَّاحة.

ورغم موافقة غابرييل ماركيز على أنَّ للأدبِ وظيفةً اجتماعيةً، ألا أنَّه هو نفسه مَن يُعلي من شأنِ الخيالِ في الكتابة، ملاحظاً أنَّ سبرَ أغوارِ الواقعِ من دونِ أحكامٍ مسبقةٍ يبسطُ أمامَ الرِّوايةِ بانوراما رائعةً، لأنَّ الواقع نفسه ينطوي على مقدارٍ هائلٍ من التَّفاصيل التي تبدو أقربَ إلى الخيال. ويعطي ماركيز رأياً -يبدو أشبه بالخلاصة- عن رؤيته للرِّوايةِ المثلى. «إنَّها -يقول الكاتب- روايةٌ حرَّةٌ حريَّةً مطلقةً، لا تُقلقُ بمضمونها الاجتماعيِّ والسِّياسيِّ فحسب، وإنما تُقلقُ بقدرتِها على فهمِ الواقعِ وإظهارِه على حقيقتِه من الوجهِ الآخر».

ورداً على سؤال: «كيف يكتبُ؟» أجاب أرسكين كالدويل: «بعد هذه السَّنوات لا أعرفُ كيف أجيبُ عن هذا السؤال.. إنَّ أفضلَ طريقةٍ لتعلُّمِ الكتابةِ هي الكتابةُ نفسُها». كأنَّه يومئُ إلى أنَّ كلَّ عملٍ جديدٍ هو أفضلُ من سابقه. لكنَّ جراهام جرين لا يرى هذا الرَّأي أبداً، ملاحِظاً أنَّ الكتابةَ لا تصبحُ أسهلَ بالمرانِ أو التَّكرار.

لعلَّ أصعبَ ما في الكتابةِ هو أنْ نكتبَ عن الكتابةِ نفسِها.

## 2. مِنْ بصيرة القلب تأتي الكتابة

ترى ايزابيل الليندي، أنَّ الكتابة تشبه عملية التَّدريب لكيْ يصبح المرء رياضيَّاً. هنالك الكثير من التَّدريب والعمل اللذين لا يراهما أحد لكيْ يكون الرِّياضيُّ قادراً على المنافسة. الكاتب بحاجة لأنْ يكتب كلَّ يوم، تماماً كما يحتاج الرِّياضي للتَّدريب. الكثير من هذه الكتابة لن يُستخدم أبداً، ولكنْ من المهمِّ القيام به. لذا فإنَّها تنصح طلابها الشَّباب بأنَّ عليهم كتابة صفحة واحدة جيِّدة كلَّ يوم، وفي نهاية العام سيكون لديهم على الأقل 360 صفحة جيِّدة، وهذا يشكِّل كتاباً.

ينبغي أنْ أعترفَ بأنَّ هذه النصيحة راقتْ لي، وكثيراً ما فكرتُ بأنْ أعمل بها، وهي أنْ أكتب في كلِّ يوم صفحةً جيدة -أو أحسبها أنا جيِّدة- ليكون عندي في نهاية السَّنة ما يُشكِّل كتاباً، ولعلَّ في تسجيل اليوميَّات ما يحقق الهدف، لكنْ ينقصني الجَلَد والمثابرة لكيْ أفعل ذلك، فالليندي تُمضي كلَّ يوم بين عشر إلى اثنتي عشرة ساعة وحدها في غرفة للكتابة، لا تتحدثُ مع أحد ولا تتلقَّى مكالمات هاتفية. ومن خلال هذا التَّدريب اليوميّ الطَّويل والمُضني اكتشفتْ الكثير عن نفسها وعن الحياة. إنَّها تقوم بتسجيل ملاحظاتٍ طوال الوقت، وتحتفظ بدفتر في حقيبتها، وحينما ترى أو تسمع شيئاً مثيراً تقوم بتسجيل ملاحظة حوله، تأخذ مقتطفاتٍ من الجرائد ومن أخبار التِّلفزيون، وتكتب قصصاً يرويها لها النَّاس.

وحين تشرع في كتابة كتابٍ ما، تُحضر كلَّ تلك الملاحظات لأنَّها تُلهمها، ومن دون تخطيطٍ مسبقٍ تبدأ الكتابة مباشرةً على الكمبيوتر مُتبعةً في ذلك إحساسها. عندما تقوم بتطوير شخصيةٍ ما تبحث عادةً عن شخص يمكن أنْ يكون نموذجاً لها، وإذا كان هذا الشَّخص حاضراً في ذهنها، يصبح من السَّهل بالنسبة لها أنْ تخلق شخصيةً مقنعةً. النَّاس -برأيها- مُركَّبون ومُعقَّدون وهم نادراً ما يظهرون كلَّ الجوانب المتعلِّقة بشخصياتهم، وعلى الشَّخصيات الرِّوائية أنْ تكون كذلك أيضاً.

تقول إنَّه يراودها شعور أنَّها لا تخترع أيَّ شيء، وأنَّها بطريقةٍ ما تكتشف أشياءَ موجودةً هناك، ووظيفتها هي العثور عليها وإحضارها إلى الورقة، لأنَّ الإنسانَ حين يمضي ساعاتٍ عديدةً متواصلة -كالسَّاعات التي تُمضيها هي في الصَّمت وحيداً- يصبح بوسعه أنْ يرى العالم. إنَّها تتخيَّل أنَّ النَّاس الذين يتأمَّلون لساعاتٍ طويلةٍ أو الذين يبقون وحيدين في مكانٍ ما سينتهي بهم الأمر لسماع أصواتٍ وإبصار رؤى؛ لأنَّ الوحدة والصَّمت يخلقان الأرضيَّة لذلك.

في الثَّامن من يناير/ كانون الثاني عام 1981 -وكانت في الأربعين من عمرها بالضَّبط- تلقَّت مكالمةً هاتفيةً تخبرها أنَّ جدَّها الحبيب يحتضر، وبدأت في كتابة رسالةٍ له أصبحت فيما بعد روايتها الأولى (بيت الأرواح). منذ ذلك العام داومت على العادة نفسها؛ ففي الثَّامن من يناير من كلِّ سنة الذي بات يوماً مقدساً لها تَحضر إلى مكتبها في الصَّباح الباكر وحيدة، توقد بعض الشُّموع للأرواح وعرائس الإلهام، تتأمَّل بعض الوقت، ثم تَشرع في كتابة الجملة الأولى لروايتها الجديدة وهي في حالة من الغشية. إنَّها تتعاطى مع المشاعر، لذا فإنَّها معنيةٌ بتلك الأشياء المهمة في حياة المرء، والتي لا تحدثُ إلا في الغُرف السِّريةِ للقلب.

الغرف السِّرية للقلب!

كم يبدو التَّعبير جذَّاباً، وهو ذكرني بحديثٍ مطول لجان بول سارتر عن سيرته الذاتيَّة، فيه يلفت النَّظر إلى أنَّ الكتابة تولد بالتَّأكيد من الخفاء والسِّرية، وإذا حاول الكاتب إخفاء هذه السِّرية، فإنَّ كتابته ستكون برأي سارتر كاذبةً، أما إذا حاول إعطاء لمحة عن هذه السِّرية في محاولة لعرضها، فإنَّ هذه الحالة تقترب من الشَّفافية. وما لم يقلهُ سارتر، ربَّما لأنَّه فرنسيّ وعاش في فرنسا حيث الحريَّات واسعةٌ، إنَّ شفافيَّة الكتابة حيال القضايا العامة لا تتوقَّف على موقف الكاتب وحده، لأنَّ موانع وكوابح الكتابة الشَّفافة هي في الأغلب معطى موضوعيّ.

# 3. كتابة للشفاء

كثيراً ما نذهب إلى العزلة اختيارياً، حين تكون ملاذاً من الألم الذي يسببه الآخرون. الافتراق البطيء مُرٌّ ومعذِّب، كان زوربا في رواية «نيكوس كزنتزاكيس» التي تحمل الاسم نفسه قد قال بإيجاز بليغ: «من الأفضل الانقطاع عن الأحبَّة مرَّة واحدة، والعودة إلى الوحدة، وهي جو طبيعي للإنسان». حينذاك تبدو العزلة ليست هروباً، وإنَّما خيار واعٍ.

تغدو مساحة البيت الضَّيقة فضاءَ حريةٍ، نعيماً في مواجهة جحيم الخارج الذي يفضح خواء النُّفوس وهشاشتها، في البيت يكون الإنسان وحيداً حين يرغب. وفي مثل هذه الحال يقيم صداقة دافئة مع تفاصيل وأشياء تبدو –على الرغم من حيادها الظاهر– عزيزةً وأليفة ومسلية، كأنه يعود إلى فطرته، يعيد تنظيم المسافة بين ذاته وبين البشر والأشياء.

لا تأتي العزلة وحدها؛ نحن الذين نذهب إليها، نختارها، ويحدث أنْ تقذف بنا العزلة إلى الكتابة. الكاتبة الفرنسية مارجريت دوراس كتبت نصَّاً جميلاً عن الكتابة ذهبت فيه إلى أن العزلة المتعلقة بالكتابة ضرورية، من دونها لا تكون هذه الكتابة. «ومن أجل الشُّروع في شيء يتساءل المرء عن هذا الصَّمت المحيط به». حين تلج عالم العزلة، فإنَّ الكتابة هي وسيلة القول، التَّعبير، لا بلْ والبوح حتى لو كان غاضباً. في العزلة لحظة قصوى من

التَّجلي، من التَّطهر، من التَّأمَّل العميق الذي يعيدك لذاتك. حينها تكتشف أنَّ طقسا من السَّكينة الدَّاخلية بعد طول فوران يأخذك إلى أنْ تبوح. ولستَ ساعتها معنيًّا بأنْ تعرف مكنون هذا البوح. ستأخذك الكتابة ذاتها إلى ما كان قبل هنيهة مجهولا بالنسبة لك.

وسيغدو ما كتبتَ كائناً حيًّا مستقلًّا عن ذاتك، حتى ولو كانَ في الأصل فلذةً من مهجتك، وسترى بعد حين لنْ يطول أنَّ من يشاطرونك هذه الذَّات، منْ يشبهونك هم من الكثرة بحيث تغدو وحدتك نافذةً على الحياة، على أولئك الذين يشاطرونك الألم. وهذا ما يفسِّر حقيقة أنَّ كبار الأدباء والكتَّاب والمفكِّرين إنَّما رصدوا في مؤلَّفاتهم التي خلَّدها الزَّمن الشُّعور بالغربة. «اللامنتمي» في تقدير كولن ويلسون تجسيد لمشكلة أولئك الأفراد غير العاديين في المجتمع، ومعظم الناس غير عاديين بطريقة من الطُّرق، لذا فإنَّه يهتمُّ بإكساب هذا المعنى مغزى فلسفيًّا، يوجز بحث الإنسان في قضايا الوجود وتوقه للمعنى.

للألم، كما للعزلة، صلة بالكتابة. نصٌّ بليغ لجان بول سارتر يقول: إنَّ الانفعالات تعتمل في الجسد فتحدث به ما يفعله السِّحر. لوْ أنَّ سارتر طوَّر هذه المقولة بعض الشَّيء فدرس علاقة هذه الانفعالات بالإبداع لكان قدْ أسعفنا على مقاربة أثر الحزن والكآبة في الأعمال الخالدة لكبار الفنانين والمبدعين، والحزن المقصود هنا ليس تلك الانفعالات التي تحدث في الإنسان الهلاك والضَّياع، وإنَّما ذلك الحزن النَّبيل، الجليل الذي يشفُّ عن درجةٍ عاليةٍ من الحساسيَّة والرَّهافة التي تَسِم نفوس المبدعين الكبار، فتمنحهم مهاراتٍ أعلى في التقاط ما هو إنسانيّ والتَّعبير عنه.

في الغالب الأعم فإننا نحتفي بالفرح ونميل لإبراز منجزات الحضارة الإنسانيَّة في مجالات الفنون والأدب والعمارة وسواها بصفتها دليلاً على

نبوغ العقل البشريّ، وإقبال البشر على الحياة، لكنْ من النَّادر جداً أنْ يجري الالتفات إلى المعاناة العميقة للمبدعين الذين اجترحوا مآثر هذه المنجزات، وما الذي أحاق بهم من صعاب جعلت حياتهم ملأى بالكثير من الحزن وحتى الوجع في معناه الإنسانيّ المعنويّ وليس الحسيّ بالضَّرورة.

ماذا نعرف عن أولئك البشر المجهولين الذين صنعوا الحضارات الكبرى في آشور وبابل ومصر الفرعونيَّة وفي بلاد الإغريق؟ نحن نعرف أسماء الملوك والأباطرة والغزاة لكنَّنا لا نعرف اسم الفنان الذي نحت تمثال أبي الهول مثلاً، أو أولئك الذين أقاموا المسلَّات والجداريَّات الكبرى: هل تعكس البهجة البادية في الكثير ممَّا خلَّفته الحضارات العظمى القديمة أنَّ منْ أبدعوها كانوا على الدَّرجة ذاتها من البهجة، أم أنَّ خلف ذلك تختفي نفوس مكسورة مثقلة بالأسى والألم؟ ذلك ما يتعيَّن إعمال العقل فيه.

يُقال إنَّ سبب نشوء علم النفس الحديث يعود إلى انتشار الحزن وتغلغله في النفس البشرية وكذلك في المجتمع، ممَّا استدعى تدابير علاجيَّة يقوم بها الاختصاصيون للتَّخفيف من معاناة أولئك البشر الذين تداهمهم الكآبة أو الحزن فينزعون نحو العزلة والانسحاب من الحياة.وسيستفيد النَّقد من منجزات علم النفس ليرى في ما أبدعه الفنانون والكُتَّاب الحزانى تعبيراً عما تختزنه الطبقات الدفينة في نفوسهم من مشاعر الأسى والقلق وربما الخوف أيضاً، فيقيمون في إبداعاتهم عالماً موازياً بديلاً تذهب فيه مخيلاتهم الخصبة حدوداً لا تُحدّ.

ثمَّة قاعدة متداولة، شائعة ومتوارثة أيضاً تؤكِّد أنَّ «العقل السليم في الجسم السليم». ونحن جميعاً أسرى هذا الاعتقاد كما لو كان يقيناً. لكن لو تأمَّلنا في سيرة الكثير من العباقرة والمبدعين لوجدنا أنَّ الكثيرين منهم كانوا ذوي أجسامٍ عليلة، ناحلة، نخرها المرض، ولكنَّهم مع ذلك أبدعوا وهم في

هذه الحال أجمل وأروع أعمالهم.

للشاعر حلمي سالم مقالة جميلة بعنوان «مقاومة المرض بالشعر» يعقد فيها مقارنة بين شاعرين مهمين هما الراحلان: السوري ممدوح عدوان والمصري أمل دنقل. كان ممدوح عدوان الذي رحل عن الدنيا بعد مقاومة غير متكافئة مع مرض السرطان قد هتف: «سأظل وحيداً في الحلبة/ سأظل كآخر قنديل/ بفتيل لا يتعبه الريح/ مرتعشاً في القمة/ حتى تطفئني الريح». وكان عند هذا الوعد. لقد بقي كآخر قنديل، وقاوم الريح حتى أطفأت وميض الحياة فيه، لكنه لم يستسلم أبداً. مثله فعل أمل دنقل الذي جمعته وإياه صداقة عميقة.

ويمكن أنْ نسوق أسماء أخرى عدة، ونذكر -مثلاً- بدر شاكر السيَّاب الذي كتب من على فراش مرضه في المستشفى الأميري بالكويت عدداً من قصائده الخالدة، ولو طالعنا نصوص رسائل السيَّاب إلى أصدقائه من الأدباء والشُّعراء التي جمعها في كتاب وقدّم لها ماجد السامرائي، والتي كتب جزءاً كبيراً منها فترة مرضه، في مدينته البصرة، قبل أنْ ينتقل للعلاج في الكويت، سنجد أنَّه ما منْ رسالة تخلو منْ شكواه من سوء حالته الصحيَّة، وهو إنْ تحدَّث عن تحسُّن فيها، فيصفه بالتحسُّن البطيء أو أحياناً البطيء جداً. الرَّسائل موجَّهة إلى عدد من الأسماء المعروفة بينها أدونيس وتوفيق الصَّايغ وسهيل ادريس وجبرا ابراهيم جبرا ويوسف الخال وعبدالكريم الناعم وأحمد دحبور وآخرين.

وهو في رسالة إلى سيمون جارجي في باريس يطلب منه سؤال طبيبه المعالج عنْ أمر الآلام التي يعاني منها في عموده الفقريّ، الذي يعتبره أكبر نقطة ضعف في جسمه، يقول عنه: «إنَّه لا يُعينني على المشي جيدا، بل إنَّه يخذلني مرات عديدة حتى إنني أسقط على الأرض بينما أمشي (متوكئاً على

العصا طبعاً)»، راجياً من صديقه أنْ يسأل الدّكتور عن دواء علّه يساعده. وفي رسالة ثانية إلى سيمون أيضاً يقول إنَّه سيؤجِّل سفره من البصرة إلى بغداد، لأنَّ الضَّعف في عموده الفقريّ لا يمكّنه منْ ارتقاء السَّلالم التي لا يخلو منها فندق منْ فنادق بغداد التي تقع ضمن إمكاناتي الماليَّة -حسب تعبيره- ومن أكثر الرَّسائل مدعاةً للتَّأثُّر تلك المكتوبة من البصرة في 1963/9/11 إلى عاصم الجندي، والتي يقول فيها إنه يمرُّ بمرحلة خطيرة من مراحل العلاج لمْ يستطع الطِّب البريطانيّ ولا الطِّب الفرنسيّ أنْ يشفي علّته، فلجأ آخر الأمر إلى الطِّب الشَّعبيّ العربيّ. يقول السَّياب بالحرف: «أخذتُ بقول نبيِّنا الكريم: (آخر العلاج الكيّ). نعم، لقد جرَّبت الكيّ بأسياخ الحديد المحمَّاة على يد طبيب بدويّ، إنَّ نتائج هذا العلاج الكاملة لمْ تظهرْ بعد، لأنَّ الجراح التي سبَّبها الكيّ لمْ تُشفَ، رغم مرور أكثر منْ عشرين يوما».

تضجُّ الرِّسالة المحزنة -رغم ذلك- بالآمال والحنين، ممَّا يكشف الرُّوح الشَّفيفة للشَّاعر. إنَّه يعبِّر عن أمله في زيارة قريبة للقاهرة وبيروت: «أفكِّر في هذا الشِّتاء بزيارة القاهرة بعد إلحاح من بعض أصدقائي الأدباء هناك على ذلك. سأمرُّ ببيروت في طريقي إليها وأمكث فيها يومين أو حوالي ذلك. كلُّ شيء يتوقَّف على صحَّتي طبعاً.» ثم إنَّه يعبِّر عن استعادة حميميَّة لذكرياته في بيروت، فيسأل الجندي عن حال ندواتهم الأدبيَّة في مقهى «الأنكل سام» وهو مقهى شهير في رأس بيروت بجوار الجامعة الامريكيَّة: «كم أنا مشتاق إلى جلسة فيه وارتشاف فنجان من القهوة (سكرّ زيادة).. قهوة تركيَّة طبعاً، وسماع أغنية من أغاني زنوج أمريكا: Come back, back no more فهل يسمح الزَّمن بتحقيق هذه الرَّغبة من رغباتي؟».

ثم إنَّ مزاج المرض لم يمنعْ قلب الشَّاعر من الخفقان بالحبّ، إنَّه يتحدَّث عنْ قصيدة نثر لشاعرة لبنانية شابَّة، كان لديه ميل قويّ نحوها، للدَّرجة التي

جعلته يكتب عنها ثلاث قصائد، يسأل الجندي عن طريقة لتدبُّر نشرها في مجلة (شهرزاد). ألمْ نقل إنَّ المتألِّمين يحبُّون الحياة أكثر من سواهم؟.

إلا أن الأكثر إيلاماً هو مايتذكره الشاعر الكويتي علي السبتي، صديق السياب ومرافقه في مرضه بالكويت، فبعد أن توفي صحب السبتي جثمانه إلى البصرة، مدينة السياب ومسقط رأسه، حيث يذكر أن مطراً غزيراً هطل في ذلك اليوم الذي صادف الخامس والعشرين من ديسمبر/ كانون ألأول -يوم عيد ميلاد السيد المسيح-، وكيف أن المطر رافق الجثمان طوال ساعات الرحلة إلى البصرة، وحين وصل الجثمان إلى بيت السياب، لم يجد السبتي العائلة هناك، لأَنها طُردت من البيت العائد إلى مدينة الموانئ بالبصرة بعد فصل الشاعر من عمله فيها، ويذكر علي السبتي أن سلطات الحدود في «صفوان» رفضت حتى استلام جثمان الفقيد، وسط ذهول السبتي الذي راح يصرخ في وجوههم، قبل أن يصار إلى دفنه في مثواه الأخير في مقبرة «الحسن البصري».

سنجدُ، أيضاً، أن أنضج أعمال سعدالله ونوس وأعمقها وأبعدها أثراً كتبها في سنواته الأخيرة يوم تسلَّل السَّرطان إلى خلايا جسده المنهك، وكرَّر في أكثر من مناسبة، بما في ذلك كلمته الشَّهيرة بمناسبة يوم المسرح العالميّ، أنَّه يقاوم السَّرطان بالكتابة.

انطونيو غراشي كتب أهم أعماله على الإطلاق، أي (دفاتر السِّجن)، وهو سجين ويعاني من أمراض مختلفة لم تمهله طويلاً بعد خروجه من السِّجن، وتضمَّنت هذه الدَّفاتر خلاصاته الأساسيَّة في الفكر ومفهوم الثَّقافة والمثقف العضويّ وأطروحاته الشَّهيرة عن المجتمع المدني. وواصل الراحل إداورد سعيد نشاطه الفكريّ والأكاديميّ بهمَّة رغم إصابته هو الآخر بالسَّرطان الذي تمكَّن منه أخيراً.

وأَلَمْ تُخلد رائعة بيكاسو «الجيرونيكا» فظائع الحرب الأهلية في أسبانيا، حيث الألم ينطق في كل تفصيل من تفاصيلها؟ ألبست لوحات المكسيكية فريدا كالو بمثابة صلوات في الألم الفظيع الذي عانى منه جسدها، ذلك الجسد الذي وصفه أحد كتاب سيرتها بأنه «الضريح الذي تحبسه كما تفعل الصدَفة للمحارة»؟

في فيلم «الساعات» المستوحى من السيرة الصعبة للكاتبة البريطانية فرجينا وولف عبارة عابرة ترد على لسان إحدى الشخصيات الثانوية عن حياة الكاتب تقول: «إن الكاتب محظوظ لأنه يعيش حياتين؛ الحياة العادية التي نعيشها جميعا، وحياة شخوص كتبه التي يؤلفها»، ولكن شخوص الفيلم، كما روايات وولف نفسها، تبدو إلى حدٍ مُعين هي حياة الكاتبة ذاتها وفق مصائر ونهايات متعددة، ولكي نتلمس الأمر أكثر بوسعنا أن نعود إلى الكتاب الجميل الذي كتبته وولف نفسها عن الكتابة: «غرفة تخص المرء وحده».

في مقدمة الكتاب نتيقن من حقيقة أن الكاتب الذي يهب الناس الفرح والسعادة غالبا ما يكون هو نفسه ضحية معاناة قاسية، وأن مُكابداته ضد التعاسة والشقاء هي التي تجعله متمسكاً بالحياة وتواقا للفرح بالطريقة التي يقدمها في أدبه.

في حياة فرجينيا وولف كل تلك الشحنة العالية من الحزن والشجن والعاطفة المتوقدة والتوترات النفسية التي كانت تعدها هي نفسها جنونا، والتي عبرت عنها في جملة بليغة في إحدى رسائلها حين تحدثت عن «الأمواج العالية المهولة التي تحملني إلى أعلى القمم ثم تهوي بي إلى وديان جهنمية سحيقة في غضون أيام». ولم يكن مدهشا أو مفاجئا أنها اختارت الانتحار لوضع حد لحياتها المتقلبة بأن اندفعت نحو البحيرة وغاصت في قاعها على النحو الذي يبدأ به وينتهي فيلم «الساعات».

الفيلم عن المرأة. إن الأدوار الرئيسية فيه للنساء، اللواتي تتقاطع مصائرهن مع حياة ومصير الكاتبة في أزمنة وأمكنة مختلفة، حيث نجد نساء يخضن الحياة وحيدات، أو هكذا يبدين، ويكرسن حياتهن لمهام واهتمامات قد لا يفهمها الرجال تماما، وربما لا يستطيعوا أن يدركوا البواعث الحقيقية التي تجعل عالم المرأة مختلفا بصورة كبيرة عن عوالمهم.

وفي كل مرة يقفن أمام أسئلة حياتهن الخاصة يجابهن بحالة من الإحباط والخوف واليأس. لكن ثمة حاضرا آخر في الفيلم إلى جانب المرأة هو قلق الكتابة ومعاناتها ليس فقط في حياة فرجينيا وولف، وإنما في حياة ريتشارد «أدى دوره آد هيرس» الذي كان، هو الآخر، كاتبا ويضع حداً فاجعاً لحياته، وفي حياة كلاريسا فوجن «ميريل ستريب»، الكاتبة والإنسانة التي تجد سعادتها في إسعاد الآخرين، وهو تتابع يجعلنا نتأمل في الفكرة المؤرقة عما إذا كانت الكتابة هي الداء والدواء في آن.

ثمة مثال آخر في سيرة كاتب عظيم آخر هو إرنست همنغواي، حيث كان القلق هو الذي جعل إقدامه على الانتحار حتمياً، ليس لأنه كان مريضاً بالاكتئاب مثل والده، أو إنه لم يستطع احتمال الأمراض التي عانى منها بعد الستين، وإنما لأنه مريض بوجوده في الحياة

هذا ما يراهُ الناقد سمير فريد في دراسة له عن هذا الكاتب المثير للاهتمام، الذي بلغ في «الشيخ والبحر» واحدة من ذراه العالية، والذي لم يكن يسافر حباً في السفر، وإنما تعبيراً عن قلق وجودي عميق، ولم يكن يشارك في أحداث عصره تعبيراً عن موقف سياسي، رغم أنه عرف بموقفه الصارم ضد النازية والفاشية، وإنما كان يبحث في هذا السفر عن إجابات للأسئلة الكبرى التي تؤرقه، وقد تماهى قلقه الوجودي هذا مع أحداث عصره المروعة حين خرجت الإنسانية من مذبحة إلى أخرى خلال أقل من نصف قرن سفكت فيها دماء عشراتِ الملايين مِن البشر.

في «الشمس تشرق أحيانا» التي كتبها عن باريس العشرينات التي عاشها الكاتب اهتمام بتلك الأسئلة الكبرى التي أثارتها تلك المرحلة، حيث كانت باريس يومذاك ملاذاً للعشرات من كبار الشعراء والكتاب والفنانين من كل أنحاء العالم الذين أتوا إلى تلك الواحة من الحرية ليعبروا عما يفكرون به في تلك الفترة التي تعرف باسم «فترة ما بين الحربين».

في ما بعد كتب «وداعاً للسلاح» عن تجربته في الحرب العالمية الأولى، و«لمن تدق الأجراس» عن تجربته في الحرب الأهلية الإسبانية. كانت هذه الحرب قد شغفته، فهناك جرى ذلك الصراع الدموي المرير بين الفاشيين والجمهوريين والذي انتهى نهاية مأساوية انهزمت فيها الحركة الديمقراطية التي جذبت إليها الأنصار من كل أنحاء أوروبا الذين جاءوا لنجدتها أمام المد الفاشي. ليس عبثاً أن هذا الكفاح اقترن بروائع فنية كبرى، «غيرنيكا» لبيكاسو، والأشعار الخالدة للوركا.

في عام 1848 قال همنغواي «إن الحياة مأساة وأن ليس لها إلا نهاية واحدة، ولكن حين تحس بأنك قادر على إيجاد شيء ما، وعلى ابتكار شيء يسعدك أن تقرأه، وعلى أن تقوم بذلك يومياً، فإن هذا كله يمنحك من المتعة ما يعجز عنه سواه، وذلك ما فعلته، وما عدا هذا فشيء عابر لا يهم أبداً».

والكثيرون منّا يتذكرون الفيلم الشَّهير (العقل الجميل) أو العقل النابغ «A Beautiful Mind» عن حياة ومعاناة العالم جون ناش المصاب بمرض الفصام. ورغم ذلك نال جائزة نوبل في الرِّياضيات عام 1994 تقديراً لإنجازاته العلميَّة. وقد جرى الاحتفاء بهذا الفيلم كثيراً، للدَّرجة التي أهلته لنيل جائزة الأوسكار، ورغم أنَّ الفيلم تضمَّن درجة من التَّصرف الذي اقتضته الضَّرورات الفنيَّة، بحيث لا يمكن القول إنَّه كان عبارة عن نقل

حرفي لسيرة ناش، لكنَّ خبراء الصِّحة العقليَّة نظروا إليه بتقدير، كونه قدَّم شهادة مقنعة عن معاناة الرَّجل، ومن هم مثله.

حين سئل جون ناش كيف يمكن لعقله العبقريّ أنْ يصدِّق التَّخيُّلات الغريبة التي تتراءى له، أجاب: ماذا أفعل إذا كنت أرى هذه التَّخيُّلات بذات اليقين الذي أحلُ فيه المعادلات الرِّياضيَّة المعقَّدة، بلْ قال أكثر: إنَّ مرضي أتاح لي أنْ أفكِّر على مستوى يتجاوز المنطق، ولو أنِّي عولجت منه لما أمكنني أنْ أبدع عملاً خلاقاً. وترد قصة جون ناش في سياق حديث عن العلاقة بين العبقريَّة والجنون، وهو سياق يلفت النَّظر إلى سيرة الكثيرين من العظام الذين عانوا أمراضاً عصبيَّة، ولكنَّهم أذهلوا العالم بما أبدعوه.

ويعرف من قرأ سيرة الكاتب الرُّوسي الكبير دوستويفسكي أنَّه كان يعاني من نوبات الصَّرع التي تجتاحه بين الحين والآخر، ويظنُّ بعض النُّقاد أنَّ هذه الحالات كانت إحدى مخصِّبات الخيال الرِّوائيّ والإبداعيّ الذي أسعفه في تحليل دواخل النَّفس البشريَّة بالصُّورة التي جعلت البعض يعتقد أنَّه سبق فرويد في بعض حقول التَّحليل النَّفسيّ، وأتاح له أن يجسِّد في رواياته الكثير من النَّماذج الإنسانيَّة بمهارة فائقة ما كانت ستتوفَّر له لو كان (سليماً).

في تاريخ الفنّ التَّشكيليّ تبدو فارقة حكاية الفنَّان فنسنت فان جوخ الذي مَثَّل بجسده حين قطع أذنه اليسرى ولفَّها في جريدة ليقدِّمها إلى امرأة تعلَّق بها، وقد وجد دارسو سيرته في مراسلاته مع شقيقه الأصغر بوادر اضطرابه العقليّ، لكنْ بعيداً عن هذا -أو بموازاته- كيف يمكن لنا أنْ ندرس تاريخ الفنّ التَّشكيليّ في العالم من دون إبداع هذا الرجل؟

أمر مشابه يمكن أن يُقال عن أينشتاين الذي يعتقد أنه كانَ مصاباً بمرض التَّوحُّد، وعن مايكل أنجلو الذي كان يستغرق في عمله إلى حدٍّ

أنَّه كان ينام وهو يرتدي ملابسه. صاحبة (عقل جميل) آخر دفعها إبداعها وجنونها نحو الانتحار، كانت فرجينيا وولف التي ملأت جيوبها بالحجارة ودفعت بنفسها نحو نهر (أوز) لتغرق فيه. وفي مذكِّرة انتحارها كتبت تقول: «لن أنجو هذه المرَّة، سوف أفعل ما يبدو أنَّه أفضل شيء ممكن».

إلى ذلك تَصدُمنا النهايات المفجعة لكبار الكتاب والشعراء الذين منحونا الأمل والحب والسعادة. كيف انتهت بهم الحياة وهم يعانون من الوحدة أو الغربة والنسيان، كما شرحنا ذلك في حال السياب، وليس بالوسعِ أن ننسى الوصف المؤلم الذي كتبه مكسيم غوركي عن جنازة أنطون تشيخوف.

أما الشاعر الأسباني لوركا فقد تنبأ في إحدى قصائده بأن جثته لن يُعثر عليها بعد موته. وللدهشة فإن هذا ما حدث بالضبط، ففي مكانٍ ما في التلال المحيطة بغرناطة في عام 1936 قتلت فرق الموت الفاشية، المؤتمرة بأوامر فرانكو، لوركا الذي كان في الثلاثينات من عمره فحسب. كان يهجسُ بالموت، لذا طلب أن تبقى نافذته مفتوحةً عندما يموت. لكنه لم يَمتْ، إنما قُتل غيلةً. لم تكن ثمة نافذة لتفتح لحظةَ قتله في الفضاء الشاسع تحت السماء الأندلسية، ولكن الشاعر الذي أراد لنفسه موتاً شاعرياً كان يقول نبوءته في أن شعره سيُحلق من خلف نوافذ غرناطة، التي عاش وتعلم وناضل وقُتل فيها، ليطوف الدنيا.

في العام 2008 أمر أحد القضاة الأسبان بفتح عددٍ من المقابر الجماعية لضحايا الفاشية في الحرب الأهلية في بلاده، لأنَ هذا القاضي الشجاع وضع على عاتقه مهمةَ إنصاف ذكرى هؤلاء الضحايا، فاستجاب لنداء ذوي من فُقدوا فترة حكم فرانكو، والذين يُقدر عددهم بـ 500000 شخص. رفات لوركا يفترض أن يكون في واحدةٍ من هذه المقابر.

وحين قُتل الكسندر سيرغفيتش بوشكين، شاعر روسيا الأعظم، في المبارزة الشهيرة التي ضلعَ البلاط القيصري في التخطيط لها، كتب صديقه، الشاعر أيضاً، ليرمنتوف داعياً الله أن ينزل بروسيا اللعنة الأبدية لأنها صمتت عن مقتل أهم شاعر وُهبَ لها، وقتل غيلة وهو لما يزل في سني شبابه وتألقه الشعري. لكن من يقرأ مسرحية ميخائيل بولغاكوف التي تحكي «الأيام الأخيرة»، في حياة بوشكين بلوغاً للحظة قتله، سيجد أن روسيا لم تصمتْ إزاء مقتل الشاعر الذي خَلَّدتهُ روسيا كما لم تفعل مع أحد من رموزها الأدبية. فحين أدخل بوشكين بيته وهو يلفظ أنفاسه الأخيرة جراء الإصابات البليغة في المبارزة؛ احتشد الجمهور قبالة دارته في أحد شوارع بطرسبورغ الفرعية، هاتفين ضد الذين قتلوه. أحد رجال السلطة قال: «من كان بوسعه أن يتوقع أن يثير موته كل هذه الجماهير. إنه حزن شعب شامل. أظن أن حوالي عشرة آلاف حضروا اليوم إلى هنا» -يقصد إلى بيت بوشكين.

حسب وصف بولغاكوف في المسرحية فإن الجمهور قبالة شقة الشاعر المسجى جثمانه فيها كان في حالة صخب وهياج، فيما الشرطة تحاول صد الجمهور وكبحه، وبغتة تظهر مجموعة من الطلاب وتحاول الوصول إلى البوابة. وكانت الهتافات تتابع من مجموعة من الطلاب المحتشدين: «ما هذا؟ لماذا لا يستطيع الروس أن يحنوا رؤوسهم أمام رفات شاعرهم، فيما يبرز بغتة واحد من الطلاب ويتسلق عمود المصباح، ووسط هرج ومرج الناس وارتباك الشرطة يعلو صوت نسائي: «قتلوه»!. ومن وسط الحشد تتعالى أصوات: «انطفأ، كما المشعل، العبقري الخارق». «بيد باردة وجه إليه قاتله الطعنة». ويبلغ الغضب بأحدهم مداه فيقول: «أيها المواطنون! ما سمعناه الآن هو الحقيقة. لقد قتل بوشكين عن سابق قصد وتصميم!» ويضيف: «لقد صرع مواطن عظيم». ما كان هذا ليتم إلا لأن في البلد سلطة

غير محدودة بين أيدي أشخاص غير جديرين، وبعد أن تنفذ الشرطة أمر القادة باعتقال المتظاهرين وتفريقهم خلت الساحة أمام البوابة. انطفأ النور تماماً في شقة بوشكين، لكنه أخذ يضيء البوابة. وفي الحال ينساب من البوابة غناء هادئ حزين، الغناء يتحول شيئاً فشيئاً إلى صفير عاصفة ثلجية في ليل بطرسبورغ البارد.

سنجدُ أمراً مشابهاً في تراثنا العربي تتصل بنهاية ابن حزم الأندلسي الذي طافَ اسمه العالمَ بالصيت الواسع لكتابه الصغير الجميل: «طوق الحمامة» الذي كتبه وهو شاب في مقتبل العمر لم يتجاوز الخامسة والعشرين. لا نعلم ماذا كان ابن حزم سيقول لو بُعث حياً، ووجد أن هذا المصنف الذي تناول فيه عذابات الحب ونشواته وصبواته وأعراضه، وغدا كتاباً تربوياً يُعتد به، قد صرف الأنظار عن مؤلفاته الفقهية العميقة وبراهينه في الاجتهاد ودراساته الأفلاطونية المحدثة.

الذين استمتعوا باللغة الرقيقة العذبة لـ«طوق الحمامة» سيفاجؤون حين يقرؤون كتبه الأخرى التي تنم عن شخصية سجالية صلبة المراس في الرد على خصومه في الفكر، حتى قيلت عنه قولة مشهورة: «سيف الحجاج ولسان ابن حزم شقيقان».

كان ابن حزم شديد الاعتداد بنفسه، فهو إلى نبوغه العلمي الكبير وريث عائلة مرموقة، وكان أبوه وزيراً، كما أنه هو ذاته وزر لفترة وجيزة، وذاق في حياته طعم المجد والشهرة، قبل أن تحل به النوازل مع ظهور إرهاصات الأفول العربي في الأندلس، يوم قويت شوكة أمراء الطوائف، وتضعضع الحكم الأموي الذي كان ابن حزم من كبار مريديه والمدافعين عنه. ضاق الفقهاء ذرعاً بحدة ابن حزم الذي أحيا المذهب الظاهري وكان من غلاة الداعين له، ودخل في سجالات حادة خلقت له أعداء كثر، فما كان

من المعتضد بن عباد إلا أن أمر بحرق كتبه علانية في أشبيلية، وطاردهُ حتى وجد نفسه وحيداً في قرية «لبلة»، وفيها رحل ذات ليلة من صيف 1064 وهو يتجرع وحشة المنفى ومرارته.

الباحثة، كوبية الأصل، ماريا روز مينوكال تقصت النهاية الدرامية لابن حزم. كانت «لبلة» آخر العالم بالنسبة له، وهي أسوأ مكان كان يمكن له أن يموت فيه، هو الذي يحتفظ في ذهنه ببساتين مدينة الزهراء في أوج بهائها، وهو القادم من قرطبة مركز العالم المتحضر التي يعرف مكتباتها حق المعرفة.

مات ابن حزم كمداً وغيظاً. كان الجميع قد تخلوا عنه، ولعله أحس وهو يعاني سكرات الموت أن الثقافة التي أحبها وكافح من اجلها قد اختفت هي الأخرى مثل أنقاض مدينة الزهراء. لكن ماري روز مينوكال ترى أن أغاني الحب التي تغوص جذورها في عالم ابن حزم بقيت وستظل حية.

والحقُّ، أنَّ العلاقة بين الكتابة، والإبداع عامة، وبين المرض، أو النهايات الفاجعة، حالة تحرِّض على التأمُّل، خاصة حين نلاحظ أنَّ كتابات هؤلاء الكتَّاب والمبدعين المرضى، الذين أشرنا إلى نماذج منهم، أكثر صحة وعافية وتألقّاً من كتابات آخرين يتمتَّعون بكامل الصِّحة. لسنا نقول إنَّه لكي يكتب الكاتب كتابة مبدعة وأصيلة عليه أن يكون مريضاً أو مضطَّهداً، وإلا لفقدت كلُّ المطالبات بتحسين ظروف الكتَّاب ورعايتهم وتأمين العناية الصِّحيَّة والماديِّة لهم كلَّ مبرِّراتها، كما أنَّ مثل هذا القول قدْ يطول المطالبات بالمزيد من حريَّات التَّعبير للمبدِّعين والكتابة، وكسر التابوهات المعيقة لعطائهم. الحق أنَّ الأمر هنا ينطوي على دعوة لأنْ تؤخذ بعين الاعتبار فرادة وخصوصيَّة الفضاء الخاص بالمبدعين، الذي يتطلَّب درجاتٍ أعلى من الرَّهافة في الإصغاء لذواتهم، وتوفير البيئة الحاضنة لهم، ثقافياً وإنسانياً.

الأجدى في مثل هذه الحال التَّفريق بين كتابة صحيَّة وأخرى مريضة، يشبه تماماً التَّفريق بين الفكر الحيّ، الصِّحي، وبين الفكر المريض المتهالك. ورغم أنَّ التاريخ -إجمالاً- أنصف الكتابة الحيَّة المبدعة وخلَّدها، فإنَّ الكتابة المريضة -رغم مرضها- وبما يمتلك أصحابها (الأصِّحاء والأقوياء) من تأثير ونفوذ قادرة على الانتشار ولو إلى حين على أنْ تخلق نوعاً من الوعي الزَّائف، الذي نصادفه في مواضع شتَّى من حياتنا.

## 4. «الخربشات» والمسوَّدات: أفكارٌ مقموعة

طالعتُ، في أحد أعداد مجلة «الثقافة العالمية» مقالةً ممتعةً عن «الخربشات» والمقصود بها تلك الخطوط والدَّوائر والمربَّعات والكلمات أو الرُّسوم أو سواها التي نسجِّلها أو نرسمها على الورق، ونحن منهمكون في الإصغاء لمحاضرة أو نشارك في اجتماعٍ أو ندوة، أو حتى عندما نكون جالسين بمفردنا في المكتب أو البيت، ولفت نظري في تلك المقالة التي كتبتها سيدة أجنبية توصيفها للخربشة بأنها عمليَّة أقلُّ وعياً من الكتابة، وتنزع نتائجها لأنْ تكون أكثر تنوعَّاً وفرديَّة، وتنسب الكاتبة إلى أحد علماء النَّفس قوله إن الأشخاص الذين «يخربشون» هم في كثير من الحالات أولئك الذين يرتاحون كثيراً للقلم والورق، وأنَّه يمكن النَّظر إلى «الخربشة» بوصفها نشاطاً إبداعيّاً آتياً من الجانب الأيمن من الدِّماغ، وفي موضع آخر تشير إلى وجود أدلةٍ على أنَّ «الخربشة» يمكنها تحرير الدِّماغ ليتفرغَ للنَّشاط الذِّهني، وأنَّها -أي الخربشة- شكلٌ بصريٌّ من أحلام اليقظة.

إلى ذلك هناك منْ ينظر إلى «الخربشات» بوصفها مفتاحاً يقدِّم تلميحاتٍ عن شخصيَّة الإنسان، ويجد علاقةً بين هذه «الخربشات» وبين طريقة الإنسان في كتابة الحروف، أو ما يعرف بخط اليد، فنحن نتعلَّم الكتابة بطريقةٍ قياسيَّةٍ في المدرسة، لكنْ مع تقدُّمنا في السِّن يصبح خط الفرد أكثر فرديَّة، حيث يميل خط الإنسان إلى الاستقرار في نمطٍ خاصٍّ به يميِّزه عن خط سواه،

وثمَّةَ اعتقادٌ بأنَّه يمكننا فهم شخصيَّة الإنسان من خلال النَّظر في خطِّ يده. ويظل أنَّ «الخربشة»، شأنها شأن الكتابة تأتي من الدماغ، وهذا يدفعنا إلى مراجعة نظرتنا إلى هذه «الخربشة» التي يمكن أنْ تكون عتبة التَّأمل الذِّهنيّ المؤدِّي إلى الإبداع، سواءً عبَّر هذا الإبداعُ عن نفسه بالكتابة أو بالرسم أو بالتَّصميم الهندسيَ مثلاً.

لا أعرف ما الذي حملني على الانطلاق من هذه التَّأمُّلات حول «الخربشة»، إلى فكرة طالما استوقفتني هي مسوَّدات الكتابة، ونعني بها تلك النُّسخ الأولى من أيِّ مشروعٍ كتابيٍّ -إبداعيَّاً كان أو بحثيَّاً- قبل أنْ نصل إلى تنقيحها وتطويرها -بالحذف والإضافة- لتصبح على الصُّورة التي نقدِّمها بها للنَّشر، حيث يتعيَّن تبديد الفكرة السَّائدة عن هذه المسوَّدات التي تجعلها في مرتبةٍ أقلَّ من تلك المرتَّبة التي للنُّصوص في صيغتها النِّهائية المُعدَّة للنَّشر أو المنشورة؛ فالثَّانية حسب الاعتقاد السَّائد هي الخلاصة المتقنة أو الأقرب إلى الإتقان، أما المسوَّدة فإنَّها أقرب إلى الأفكار المُبعثَرة غير المترابطة، إنَّها أشبه بالتَّدريب الأوليِّ على كتابةِ ما ينوي الكاتب كتابته وتقديمه.

لكنْ ما أكثر ما تجري العودة للمسوَّدات سواءً من قِبَل الكُتَّاب أنفسهم الذين يظنُّون أنَّ فيها «خامات» أفكارٍ للكتابة لم تستثمرْ كفايةً في النَّص النِّهائي الذي أخذ من هذه المسوَّدات، أو من قِبَل الباحثين الذين يهتمون بدراسة ما تركه كبار الكُتَّاب والمفكِّرين من أعمالٍ أو بسيرهم الذَّاتية! وما أكثر المفكِّرين الذين نُشرت مُسوَّداتهم بعد وفاتهم تحت عناوين من نوع «المخطوطات» تمييزاً لها عن تلك الأعمال التي نشرها هؤلاء المفكِّرون في حياتهم! لنجدَ أنَّ في المخطوطات أطروحاتٍ جديدةً لم تنشرْ، وأحياناً تبدو بعضَ أحكامِ هذه المخطوطات متناقضةً مع تلك الأحكام التي نشرها هؤلاء الباحثون أو المفكِّرون على القُراء، ربما لأنَّهم -عند وضع المخطوطات- كانوا

يتدرَّبون على الوصول لحلولٍ للقضايا التي كانوا يبحثون فيها، ولكنَّهم في مجرى البحث أعادوا النَّظر في هذه الحلول، أو استنتجوا حلولاً أخرى مغايرةً تماماً، كتلك الاستنتاجات التي يتّخلَّى عنها.

حين كان كافكا يصف في مذكراته تجربةٍ ما من تجاربه، يعود فيصفها بطريقة أخرى مختلفة ثم يكرِّر الوصف مرةً ثالثة وهكذا لعدةِ مراتٍ كأنَّه يحاول في كلِّ مرةٍ إعطاء وصف أفضلَ للتَّجربة التي يشرحها، والأمر الذي يعطيه تفصيلاً أكثر في المحاولة الأولى يمرُّ عليه مراراً في المحاولة الثَّانية لصالحِ أمرٍ آخرَ من التجربة، وبهذه الطريقة لم تكن المحاولة الأولى تعوِّض عن المحاولات الأخرى بل تكملها، وقد شبَّه إبراهيم جبرا إبراهيم هذه المحاولات بالنَّظر إلى شيءٍ ضخمٍ والدورانِ حوله، فنرى في كلِّ مرةٍ ما لمْ نره في المرة السَّابقة.

أما لاعب الشَّطرنج الشَّهير كاسباروف فقال مرةً إنه يعتبر النقلاتِ التي فكَّر فيها، ولكنَّه لم يقمْ بها على قطعة الشَّطرنج جزءاً من النَقلات التي قام بها فعلاً، كأنَّه يقول إنَّ تلك النَّقلات التي كانت مجرد أفكارٍ في الذِّهن قبل أنْ تأخذَ طريقها للتَّنفيذ، هي المقدمة التي لا بد منها للنَّقلات التي نفذت. وطريقة (كافكا) كما فكرة (كاسباروف) تحيل إلى فكرة المسوَّدة -فكرة «السكتش»- أو الشَّيء وهو في صورته الأوليَّة قبل أنْ يصبح منجزاً. ولكنَّ الأمر في حالة المسوَّدات أو المخطوطات التي لم ينشرها أصحابها يختلف لأنَّها تقدِّم فكرةً أوسعَ عن مخاضِ الوصول إلى الكتابة التي يحسب صاحبها أنها الأمثل.

بوسعنا أنْ نزعمَ أنَّ المسوَّدات أو المخطوطات الأولى التي لم ينشرْها الكاتب هي في العديد من الحالات أهمُّ من تلك الكتب أو المقالات التي نشروها، لأنَّ المادة المُعدَّة للنَّشر تراعي الكثير من الحسابات والضَّوابط

والقيود، أما المسوَّدة فهي حرَّةٌ من ذلك كلِّه، ويمكنُ الزَّعم أيضاً أنَّه حتى مسوَّدات الرَّسائل التي نكتبها تبدو أكثرَ عفويةً وتلقائيةً وصدقاً من الرَّسائل نفسِها، بعد أن نقوم -لاعتبارات معيَّنةٍ- بإعادةِ تحريرها و«تشذيبها» الذي قد يعني إلغاءَ دفقةِ المشاعرِ الأولى التي صببناها فيها -فرحاً أو حزناً- رضاً أو غضباً.

## 5. اليوميات

هناك شغف بمذكرات المشاهير من الرجال والنساء. مذكرات القادة العسكريين والزعماء السياسيين والفنانين والكتاب وسواهم. في المذكرات تكمن دائماً الجوانب الخفية للصورة المرئية.

ولأن المذكرات غالباً ما تكتب بعد أن تصبح الأحداث التي صنعها هؤلاء المشاهير، أو كانوا شركاء في صنعها، أو حتى مجرد شهود عليها ماضياً، فإن ما كان يعد في نطاق الأسرار لحظة وقوع تلك الأحداث كفّ عن أن يكون كذلك، فزالت أو توارت المحاذير وأوجه الحرج الناجمة عن الإفشاء بها بسبب تقادم الزمن، فإننا نعثر في هذه المذكرات على كنوز من المعلومات، التي لا تكمل الناقص من الصورة التي نعرفها فحسب، وإنما تكشف لنا في بعض الأحيان زيف تلك الصورة، وتقدم الصورة الحقيقية.

لكن ثمة صنف كتابي آخر لا يقل أهمية عن المذكرات هو اليوميات. ربما تكون اليوميات، في أحد أوجهها ضرباً من المذكرات، كون كاتبها يدون وقائع حدثت له يوم تدوينها، لكنها متوهجة بـ«طزاجة» الأحداث والانفعالات. نظرتنا للحدث لا تعود هي نفسها بعد انقضاء مدة عليه، والانفعالات، من باب أولى، تفقد مع الوقت توهجها اللحظي، فتغدو ذكرى أو مجرد صدى لما كانت عليه لحظة انبعاثتها الأولى.

لكن ما من يوميات تنطوي على جرعات من الشجن والأمل والتحريض والمعاينة اليقظة للتفاصيل كتلك التي يكتبها الكتاب. عدة الكاتب هي الكلمات، لذا فإنه أقدر من السياسيين والقادة وسواهم في التقاط وتدوين ما تخطئ النظر إليه العين غير البصيرة.

لا يكتفي الكاتب بتدوين أحداث، ربما يصف مشاهدات، أو يصوغ حكماً، أو يستدعي ذكريات، وربما يقول نصائح كما فعل شارل بودلير في يومياته الجميلة، حين حرضنا بروحه المتمردة الدؤوبة على العمل: «ما من عمل طويل إلا ذاك الذي لا تجرؤ على الشروع فيه. إنه يتحول إلى كابوس، وبتأجيل ما يجب علينا القيام به، قد تقع في المحذور: أن لا نستطيع القيام به. للشفاء من البؤس والمرض والكآبة لا شيء ناقص اطلاقا سوى الرغبة في العمل».

تلك نصائح تعني الجميع، ولكن ثمة ملاحظات ثمينة تعني المبتلين بداء الكتابة، تحضهم على البحث عن الشغف الأرعن بالحياة: «لو اشتغلت كل الأيام لأصبحت حياتك محتملة أكثر. اعمل ستة أيام بدون انقطاع، وللعثور على مواضيع عليك بنصيحة سقراط: «اعرف نفسك بنفسك». ابدأ أولاً ثم استخدم المنطق والتحليل، كل فرضية تطلب نتيجتها.

من اليوميات الممتعة أيضاً ما دوّنهُ جوزيه ساراماغو في «المفكرة» التي حوت مذكرات العام الأخير من حياته، وغطت الفترة من أيلول/ سبتمبر 2008 إلى آب/ أغسطس 2009 وفيها يسجل مواقف سياسية تجاه أهم الأحداث العالمية في حينه، ونقده لسياسة جورج بوش وعدد آخر من القادة الغربيين. والطريف أن ساراماغو كتب هذه المذكرات لأن بعض أصدقائه حجزوا له فضاء مدونة، وطلبوا منه أن يكتب لأجلها تعليقات وتأملات وآراء بسيطة حول الأشخاص والوقائع، أو باختصار كل ما يخطر بباله، وهكذا فعل فأمتعنا، في النتيجة، بكتاب شيق.

أنابيس ون بين من اشتهروا بكتابة اليوميات التي تكشف، برأيها «عن عادات كثيرة، عادة الأمانة والصدق في الكتابة، فليس ثمة من يعتقد بأن يومياته سيقرأها الآخرون.. ثم هناك عادة الدأب المستمر على الكتابة في الموضوعات الأكثر قرباً من النفس، وعادة الارتجال في كتابة كل ما يتمناه المرء، ثم عادة العفوية، الحماس، ماهية الحاضر العاطفية، احتدام المزاج الراهن، الأحلام وهي تمر عبر وجود الفعل وواقعيته، ثم المرور من أقصى الفعل إلى الحلم مرة أخرى».

ومن الكُتّاب العرب الذين اهتموا بتدوين يومياتهم عبدالله العروي، وقد صدرت، بالفعل، في عدة أجزاء تحت عنوان: «خواطر الصباح»، ويذكر العروي في مقدمة الجزء الأول منها أنه شرع في تسجيل يومياته، التي يطلق عليها الخواطر، وهو تلميذ في ثانوية مراكش عام 1949، ولم يتوقف منذئذ. ويشير إلى أنه استعمل جزءاً من تلك اليوميات - الخواطر في كتاباته اللاحقة، وبخاصة في «اليتيم»، و«أوراق»، لكنه لم يحتفظ بكامل المسودة.

اختطَّ العروي منهجاً مشوقاً في تدوين هذه اليوميات، فهو لا يكتفي بتدوين تفاصيل يومه فحسب، بل لعله لا يفعل ذلك دائماً، وإنما يتناول قضايا مهمة من واقع قراءاته للصحف، أو متابعته للأخبار أو من مشاركته في ندوات ومؤتمرات داخل المغرب وخارجها، أو تلقيه رسائل من أصدقائه أو دعوات لأنشطة ثقافية خارجية.

والملاحظ أن المغرب كبلد ينطوي على مقادير كبيرة من التنوع في تضاريسه الطبيعية وفي أنواءه الجوية ما ينعكس تنوعا على طبيعة الحياة بين مدينة وأخرى، وفرت للعروي فسحة للمقارنة بين مكان وآخر حين يَحُلُ على مدينة ما تلبية لدعوة أتته، للمشاركة في نشاط يقام فيها، ومن ذلك مثلاً ما ذكره عن تطوان التي رأى أن الجو فيها لازال إسبانياً، استقبالا وخدمة،

وكذلك في طعم الخبز وتهيئة القهوة.

لكن العروي إذ يبدأ بهذه الملاحظة، سرعان ما ينتقل إلى المؤتمر الذي أتاه، فيتحفنا بملاحظات فكرية عميقة عما يراه حول موضوع المؤتمر والمداولات فيه، فنخرج، كقراء، بحصيلة تجمع بين المتعة والمعرفة، فلا نكون إزاء تفاصيل عادية تتكرر في حياة أي منا، وإنما بصدد تأملات وأفكار تثرينا وتحفزنا على المزيد من البحث.

تبدأ خواطر العروي في مجلدها الأول في الثامن من يونيو/ حزيران 1967، أي بعد شهر من هزيمة الجيوش العربية في ذلك العام في الحرب مع «إسرائيل»، حيث يقول معلقاً: «بعد 19 سنة قضي الأمر وضاعت فلسطين بكاملها، مؤقتاً في أحسن الاحتمالات، نجحت خطة العدو: حرب قصيرة وسلام مفروض».

وتنتهي يوميات المجلد في العام 1973 في أعقاب حرب أكتوبر/ تشرين. في 22 من ذلك الشهر كتب العروي: «تم الاتفاق بين روسيا وأمريكا على وقف إطلاق النار. ستعم الشعوب العربية الخيبة لأنها كانت تحلم بحرب طويلة»، دون أن ينسى الإشارة إلى أن الحكومات، على خلاف الشعوب، كانت سعيدة بالاتفاق!

## 6. ينابيع الكتابة

من أين يستقي الكاتب مادته، أمن الذِّهن مثلاً، أم من الشُّعور؟ أم من تجاربه وخبراته الملموسة؟ أم هي مركَّب مزدوَج من هذه الينابيع كلِّها، وربَّما من سواها أيضاً، أم تراه من أمرٍ آخرَ غيرِ معلوم؟

للذِّهن حضوره في الكتابة، لعلَّ الذِّهن يلتقط الفكرة ويتمثَّلها ويعيد تركيبها قبل أنْ تنسكب كلاماً على الورق، كأنَّ دور الذِّهن هنا يشبه إلى حدٍ ما دور المهندس الذي يضع التَّصور النِّهائي للشَّكل الذي ستكون عليه العمارة، ولكنَّ منْ يرون أنَّ الكتابة الذِّهنيَّة جافَّةٌ أو مصابةٌ بفقر الدَّم أو خالية من الروح ليسوا مخطئين؛ لأنَّ الذِّهن وحده عاجزٌ عن تقديم نصٍّ حيٍّ من لحمٍ ودمٍ وروح. الكاتب نفسه ينتابه ذلك الشُّعور حيال نصه، فهو يميِّز بين النَّص الَّذي يطغى عليه الذِّهن وقت الكتابة، وبين النَّص الذي كتب بباعث المشاعر.

هذا يصحُّ بدرجة أساسيَّة على الكتابة الإبداعيَّة التي يفترض أنْ تقوم على طاقة هائلة من التخيُّل والحلم توسع من الفضاء الذي يتحرك فيه الكاتب لتصوير التَّمزقات والانكسارات الإنسانيَّة على أنواعها. والكتابة الصحافيَّة ليست بمنجاة من هذا المأزق أبداً. الكاتب الصَّحافي وإنْ كان مدعوَّاً لملاحقة الحدث والكتابة في مدار الخبر السَّاخن، فإنَّه غير قادر من الجهة الأخرى على

مخاصمة ذلك الوازع الدَّاخلي الكامن في قرارة نفسه، وهو ما يجعل من كتابته قابلةً للبقاء.

الطاهر وطّار قال مرةً إنَّه كانت لديه منذ طفولته مقدرة على الكذب أمام والديه وأهله حين يسألونه عن سبب تأخُّره في العودة إلى البيت، ولا يريد أنْ يذكر السَّبب الحقيقيّ؛ لأنَّه يدرك أنَّه سيغيظ الأهل، فيلجأ إلى تأليف حكاية محكمة التَّفاصيل، يفبركها بإتقان، ويضمِّنها جوانب دراميَّة لزوم التَّأثير النَّفسيّ على الأهل بحيث يقعون تحت تأثيره وينشغلون عن التَّدقيق في أمر تأخُّره فينجو من التَّعنيف، ومع الوقت اكتشف في نفسه المقدرة على تأليف الحكايات، وسدِّ الثَّغرات التي يمكن أنْ ينفذ منها الشَّك حول أنَّ الحكاية لمْ تحدث حقيقة، أو أنَّها لمْ تحدث بالحذافير التي رواها هو، أي إنَّه انطلق من تفصيل صغير، واقعة صغيرة ما، حدثت وبنى عليها حكاية متكاملة.

وسيتعلَّم صاحبنا بعد حين أنَّ هذا «الكذب» ليس سوى المخيِّلة التي يعوزها الكاتب وهو يكتب، وسيدرك أيضاً أنَّ «الكذب» هذا هو من الوجهة الإبداعية رديف الصِّدق الأدبيّ، أيْ إنه لو لم يكنْ يملك هذه المقدرةَ على اختراع الحكايات التي كانَ بها يخفي أمام والديه أسباب تأخره في العودة إلى البيت لما كان قد أصبح بعد كاتباً وروائيّاً حصراً.

ليس الطاهر وطار وحده من يمتلك هذه المهارة، ففي شهادات مكتوبة لروائيين عرب عن: «كيف تعلَّموا كتابة الرِّواية» وجدنا أكثر من واحد منهم اقترب من الإشارة إلى موضوع الكذب هذا، بل إنَّ جمال الغيطاني -مثلاً- تحدَّث عن «الكذب الأبيض» الذي برع فيه -هو الآخر- منذ طفولته، حين كان يخترع حكايات لأهله وأصدقائه عن أشياء لم تحدث أبداً. ولكنَّ الملاحظ أنَّ الكلَّ أجمع على أنَّ الموضوع يتَّصل بالموهبة، أي أنَّ الكاتب لا يصير كاتباً مهما تعلَّم وقرأ، إذا لم يكن قد ولد أصلاً وهو مبتلى بجينات الكتابة. وهناك

من شرح ذلك بالقول: بعض النَّاس يتمتَّع بموهبة الرَّسم، الكتَّاب يولدون بموهبة الكتابة، إنَّها عطيَّة، نعمة. طبعاً بإمكانها أنْ تتحوَّل إلى نقمة، ولكنَّ هذا حديث آخر. ولا ينبغي -بالطبع- أنْ يؤَّول هذا الكلام عن الكذب على غير النَّحو البريء الذي نعنيه، ذلك أنَّه ما منْ مبدع يوضع أمام امتحان الصِّدق مع الذَّات وأمام المتلقي كالكاتب.

في حديثه عن تجربته في تعلم الكتابة يقول مكسيم غوركي إنه عندما بلغ العشرين من عمره بدأ يفهم ما رأى وما سمع وما عاش، فأحسَّ أنه من الضروري أن يحدث الاخرين عن تلك الأشياء والتي خيل له أن الآخرين لا يعرفونها. وهذا كان مصدر حيرة وقلق عنده.

وحتى عنما قرأ لكبار الكتاب من مواطنيه مثل تورغينف كان يتساءل: هل بوسعي أن أحدث الناس عن أبطال رواياته بشكل مغاير لما كتبه هو نفسه. كان من حوله قد عدَّوه راوياً أو حكاءً ممتازا، حيث أصغى إليه باهتمام وانتباه كبيرين الحمالون والخبازون والمتشردون والنجارون وعمال سكك الحديد والجوالون، وعموم الناس الذين عاش بينهم.

وحين كان يحدثهم عن الكتب التي قرأها اكتشف أنه يفعل ذلك بشكل غير دقيق ويشوه تلك الكتب، فيضيف إليها من مخيلته وتجربته الشخصية. حدث هذا لأن وقائع الحياة والأدب امتزجا عنده في وحدة كلية، فالكتاب ظاهرة من ظواهر الحياة كالإنسان، وهو أي الكتاب حقيقة حية ناطقة.

هو الكاتب هكذا. يستقي مادة كتابته من قراءاته ومن خبراته في الحياة ومن ذكرياته ومشاهداته. إذا كانت الكتابة خلاقة ومبدعة يصعب تفكيكها إلى عناصرها الأولى، بمعنى من أي عنصر من هذه أتت. حتى الكاتب نفسه لا يكون على يقين كيف بنى هذا النسيج الذي أتاه في لحظات إشراقات الفكر.

يستشهد غوركي ببيت من الشعر يقول: «ليس في العالم ألم أقوى من ألم الكلمة». في شرحه لمغزى هذا البيت يرى الكاتب أن هناك مشاعر وأفكاراً لا يمكن أن توصف بالكلمات، رغم إقراره بأن لغته القومية، أي الروسية، غنية وتغتني دائما. لكنها شأنها شأن أي لغة لا يمكن أن تحيط بما يرغب الكاتب قوله إلا إذا كانت موهبته كبيرة.

وحتى في لغة مثل الروسية لا تعرف هذا التشظي الذي عليه لغتنا العربية بين الفصحى ومجموعة من اللهجات الدارجة، فإن غوركي يرى أن اللغة تنقسم إلى قسمين: لغة أدبية وأخرى شعبية، لا بمعنى الدارجة كما يتبادر إلى الذهن أول وهلة، وإنما تلك اللغة المصقولة التي كان بوشكين، برأي غوركي، هو أول من بين كيفية استخدام لغة الشعب، وكيف يتم صقلها. إن أفكار الشعب تنداح في الحكايات والأساطير والأقوال المأثورة والأمثال الشعبية التي تمثل مجازيا كامل حياة الناس من واقع خبراتهم وتجاربهم.

## 7. الكلامُ عابر.. الكتابة باقية

في رواية (ليلة القدر) للطَّاهر بن جلّون ترد فكرةٌ طريفةٌ غير مألوفةٍ عن مستودع للكلام يلجه الناس للتزوُّد بالكلمات، على طريقة التزوُّد بالطَّعام أو الشَّراب وما إلى ذلك. كان هذا المستودع بمنزلة (قاموس المدينة)، حيث ثمَّة رفوفٌ كبيرةٌ فوقها يافطات، كلُّ يافطةٍ تحمل حرفاً أبجديّاً، والغريب أنَّه لا يأتي إلى هذا المستودع البُكم أو الذين يعانون فقراً في الكلمات، وإنما يأتي إليه أيضاً للتزوُّد بالكلمات المعروفون بالكلام من دون أنْ يقولوا شيئاً مُفيداً، والثَّرثارون الذين تنقصهم الكلمات، فيأخذون منها ما يلزمهم لعدَّة أيامٍ أو أسبوع.

وفي المستودع أيضاً كلماتٌ مُكدَّسةٌ وقد علتها طبقةٌ من الغبار لأنَّه لا أحد يستعملها، وكانت توجد منها أكوامٌ تصل إلى السَّقف، للدَّرجة التي تجعل الزَّائر يتساءل عمَّا إذا كان النَّاس لمْ يعودوا في حاجةٍ إلى هذه الكلمات، أو أنَّهم أخذوها بصيغةٍ نهائيةٍ وخزَّنوها عندهم. لكنْ حتى لو لم نكنْ من هؤلاء الذين يذهبون إلى مستودع الكلمات هذا، ونشعر بأنَّ احتياطيَّ الكلمات لدينا كافٍ للعمر كلّه، فإنَّنا نقع في حالاتٍ تهربُ فيها الكلمات منا، فنشعر حينها بأنَّ الصَّمت يكاد يتحوَّل إلى لغةٍ، إلى وسيلة تعبيرٍ، لأنَّ الكلمات أعجز من أنْ تنقل أو تصف ما نحن فيه. وصف ألبيرتو مورافيا في روايته (الاحتقار) حالاً مشابهة، سمَّاها تحديداً حالة عجز، حالة صمت لا يُحتمل، مصنوع من

كلِّ ما كان يجب أنْ يُقال، حين يضغط الشُّعور بأنَّ علينا أنْ نتكلَّم، وأنَّ لدينا أشياء كثيرة نقولها، ومع ذلك نلزم الصَّمت، لا مع الشُّعور بالرِّضا، لأنَّنا صامتون، بل مع ذلك الشُّعور بأنَّنا صامتون رغماً عنا.

للكاتبة الألمانية «كريستا فولف» رواية صغيرة بعنوان: «ما تبقَّى من الصَّمت»، هي عبارة عن يوميَّات حميمة تروي أحداث يوم واحد من حياة الكاتبة مليء بالتَّداعيات والوساوس والأحاديث والإحساس العميق المكشوف المعرض لعين الآخرين ونظراتهم الكابية. وفي الرِّواية مشهد معبر تصف فيه الكاتبة امرأة عجوزا تعمل حانوتية في أحد المحلات، تلوذ إلى الصَّمت دائما مع الأحداث الجسام التي مرَّت أمام عينيها في حياتها الطَّويلة، وتساءلت الكاتبة وهي ترمق البائعة: «آه، كم في جعبتها من حكايا.. فقط لو أرادت أن تحكي!».

مثل هذه العجوز يوجد الكثيرون ممَّن يعرفون الكثير ورأوا الكثير ولهم حيال ما يجري من أمور في الحياة الكثير الذي يمكن أنْ يقولوه، ولكنَّهم لهذا السبب أو ذاك يختارون الصَّمت إما تعبيرا عن السَّلبية أو القرف مما يجري، أو لقناعة بأنَّ أحداً لنْ يسمع ما يقولونه، أو خشيةً منْ أمور لا تحمد عقباها إذا ما هم نطقوا وتكلَّموا عمَّا يفكِّرون به، وأسوأ ما في الأمر أنَّ هناك أناساً يموتون ومعهم تدفن أسرارهم، ويكتب التَّاريخ عن أولئك الذين كانوا يتكلَّمون أو الذين أتوا فيما بعد فصاغوا الأمور بالطَّريقة التي تتفق ورؤاهم ومصالحهم، أمَّا الحقيقة فإنَّها ربَّما تكون قدْ دفنت مع أصحابها.

حين أراد رولان بارت أنْ يفرِّق بين الكلمة المكتوبة والكلمة المنطوقة عقد مقارنة بين الكاتب والأستاذ أو المعلِّم في المدرسة أو الجامعة، فلاحظ أنَّ لسان الأستاذ لو زلَّ بعبارةٍ من العبارات فإنَّه يملك الفرصة لتدارك الموقف لتصحيحها، كأنْ يقول لتلاميذه أو مستمعيه: لا تفهموا كلامي

حرفياً، أو لا تأخذوه بالمطلق، أو يمكن أنْ يضيف: حين قلت لكم ما قلت كنت أقصد التَّالي، وقد نجد أنَّ (التَّالي) يمكن أنْ يكون نقيض ما كان قاله في البداية. أي أنَّ الكلمة المنطوقة -في سياق حديثٍ ممتدٍّ أو محاضرةٍ أو دردشةٍ- تحتمل أنْ تدقَّق أو تصحَّح أو تعدَّل، وقدْ يصل هذا التّعديل حدَّ قول شيءٍ آخر ينقضها أو ينفيها.

أسهل ما يمكن أنْ تقوله لأحدهم -وقد غاظه ما قلته أو لم يعجبْه أو استفزَّه- إنَّك لم تفهمْ كلامي، فقد كنت أعني شيئاً آخر، أو لم أعبِّر عنه بشكلٍ دقيقٍ، ثمَّ تعطي لنفسك الحقَّ الكامل في التَّراجع عمَّا قلته تحت ذريعة أنك لم تعبِّر عن نفسك بصورةٍ صحيحة. أما الكاتب -على خلاف الأستاذ- أو على خلاف أولئك الذين يتعاطون مع طريقة التَّعبير الشَّفهي، عن أفكارهم، فإنه أسير كلمته المكتوبة. ما أنْ يكتب الكاتب فكرةً من الأفكار وينشرها موقعَّة باسمه حتى تصبح قيداً له، وإلزاماً أدبيّاً ومعنويّاً.

إنَّه لا يستطيع أنْ يقول: لست أنا من كتب هذا الكلام، ولا يستطيع أنْ يقول: إنَّ الذي نقل لكم هذا الكلام فعل ذلك بصورةٍ غير دقيقةٍ أو أمينة، ولا يستطيع أنْ يقول: إنني لم أكنْ أقصد ما كتبته، وإنما كنت أقصد أمراً آخر، فلا أحد يأخذ هذا القول مأخذ الجِّد، ثمَّ إنَّه لا يملك تلك المساحة المتاحة للمتحدِّث الشَّفوي بأنْ يوضِّح أو يشرح أو يضيف ويقول: إنَّني كنت أقصد شيئاً آخر.

«الكلام المكتوب لا يمكن أنْ يتراجع القهقرى»، كما يذهب إلى ذلك أحد الكتَّاب، ثمَّ إنَّ أيَّ كلمةٍ تضيفها لمزيدٍ من الشَّرح والتَّوضيح لا تلغي العبارة السَّابقة لها والمدوَّنة، إنَّ الكلمة المضافة تحتمل قولاً جديداً يعضد ما سبقه، وإنْ لم يعضده فإنَّه يُحمِّل كاتبه موقفا آخر مضافاً إلى ما كان قد قاله. الفكرة أنَّ الكتابة باقية، أما الكلام فعابر. التَّنصُّل من الكتابة أصعب من

التَّنصُّل من الكلام؛ فالكتابة لا تستطيع تدارك ما قلت حتى لو تنبَّهت إلى أنَّ عبارتك الأولى لمْ تكنْ دقيقة، وشئت تدقيقها بعبارة تالية، سيأتي منْ يقتطع هذه العبارة التَّالية عمَّا تلاها، وسيحمِّلك تبعاتِ ما قلتَ.

بعض الذين يكتبون وينشرون ينسون أو يتناسون ما كانوا قد كتبوه سابقاً، وينسون أنَّ هذه الكتابة باتت ملكاً للنَّاس، مشاعة، بمعنى أنَّها معروفة ومقروءة، ثم يأتون بعد حين ويكتبون شيئاً آخر نقيضاً للذي كتبوه سابقاً. وليستْ خطيئة أنَّ الكاتب يعدِّل في مواقفه ويطوِّرها، ويتخلَّص من قناعاتٍ لم تزكِّها الحياة أو كشفت التَّجربة عن بطلانها، لكنْ شريطة أنْ يقوم بما يشبه النَّقد الذَّاتي لنفسه بأنْ يقول لمن يقرأه: كنت على خطأ، لقد أدركت خطئي، واكتشفت مواقع جديدة للحقيقة. مشكلتنا أنَّنا ابتلينا بكتَّابٍ يعتقدون أنَّهم دائماً على صواب، لذا فهم يتنقَّلون بحريةٍ بين المواقف، ويريدوننا أنْ نصدِّق أنَّهم في الموقف وفي نقيضه دائماً على صوابٍ.

من الأمور الممتعة التي اهتمَّ فرويد بدراستها: زلَّات اللسان، ومفيدة جداً تلك الخلاصة التي صاغها في هذا الصَّدد، منْ أنَّ الكلمات هي ما يخطئ به النَّاس قبل أنْ يصبح خطؤهم فعلاً، وفي هذا تفريق بين الكلام الذي نصدره بوعيٍّ وبقصديَّة، وبين الكلام الذي يسبقنا، قبل أنْ نزن ما إذا كان قوله مناسباً أم لا. زلَّات اللسان -إذاً- ليست سوى تعبيرٍ عن التَّفكير العفويّ الأوليّ لدى الإنسان، وعمّا ينطوي عليه منولوجه الدَّاخليّ من تصوُّراتٍ ورؤى قبل أنْ تنتقل إلى الواقع، وكثيراً ما يدرك الإنسان في وعيه أنَّ هذا النَّوع من المنولوج غير مقبولٍ أو مستساغٍ من الجماعة، فيسعى لترويضه وتكييفه ليحظى بالقبول.

ذات مرة قال جاك دريدا: لا توجد حقيقة خارج اللغة!

ومهما بدت هذه العبارة صارمة في حكمها، فإنّها تتضّمن الكثير من الصِّحة، فبدون اللغة - الحوار ما كان للخبرات والتَّجارب الإنسانيّة أنْ تُصاغ في نسقٍ من التَّفكير، وما كان بإمكان الأحكام المختلفة أنْ تخضع لامتحان الصَّواب. نترك للدَّارسين تحليل العلاقة المعقَّدة بين التَّفكير والكلام، بين تلك المسافة التي تفصل بين لحظة انبثاق الفكرة في دماغ الإنسان وبين خروجها من لسانه على شكل كلام يوصله لمن هم حوله، وهي مسافةٌ لا نعلم كيف يمكن قياسها بالزَّمن، ما هي الوحدة الزَّمنية اللازمة لمثل هذا القياس، أتكون الثَّانية مثلاً، أم الدقيقة أم ماذا، لأنَّنا لا نكاد نفطن لذلك، وننسى أنَّ ما قلناه على لساننا إنما مرَّ عبر عمليةٍ معقدَّة، منذ لحظة إرساله من الدَّماغ، حتى لحظة تشكُّله كلاماً مقولاً ومسموعاً من آخرين.

ولكنْ ليس كلُّ ما ينبثق في الدِّماغ بوسعه أنْ يصل للآخرين، وتتعدَّد في ذلك الأسباب؛ لأنَّه تبقى في جعبة الإنسان الكثير من الحكايا والخفايا التي لا يتسنَّى أنْ يرويها للآخرين أو لا يرغب، ويبدو أنَّ الكتابة الإبداعيّة تنهلُ من هذا الاحتياطيّ الثَّريّ، وتنفَّس شيئاً من هذا الكتمان، حين تصهر ما في مستودع الذَّاكرة من تجاربَ وعواطفَ وأشواقٍ وأحزانٍ، وتعيد تشكيله في نسيج جديد من الصَّعب أحيانا تفكيك عناصره وردِّها إلى أصلها.

لكنَّ المنولوج الدَّاخلي مهما كان ثريًّا، فإنَّه مليءٌ بالمحاذير. يقول بطل رواية عبدالرحمن منيف: (شرق المتوسط) ما معناه: «إنَّ الإنسانَ مهما كان حكيماً وخبيراً بالحياة وسديداً في الرَّأي، فإنَّه بحاجةٍ دائماً لمن يستشيره ويحاوره قبل اتِّخاذ أيِّ قرار. وما أكثر ما يرتد الإنسان إلى فرديَّته، فيغلب المنولوج الدَّاخلي ما تزيِّنه له النَّفس الأمَّارة بالسُّوء على الدَّيالوج على الحوار مع الآخرين، للدَّرجة التي تجعلنا نثير السُّؤال التَّالي: ألن تصبح حياتنا أكثر

استقامةً لو أصبح فيها (ديالوج) أكثر و(منولوج أقل)، لو ضممنا إلى الرَّأي شيئا آخر اسمه الرأي الآخر؟!

مشكلة الولع بالرَّأي وتجاهل الرَّأي الآخر هي إحدى عاهاتنا المزمنة؛ لأنَّ الكثيرين منَّا يعيشون بين المرايا المتقابلة، فلا يعود بوسعهم رؤية شيءٍ سوى أنفسهم، ووجوههم تتراءى لهم من خلال هذه المرايا في نوع من النَّرجسية العالية توصلهم لحال الانبهار بالنَّفس التي هي حالٌ مَرضيَّةٌ من التَّضخم تعميهم عمَّا حولهم.

## 8. الحكي، الكتابة، الصُّورة

هناك نمط من النَّاس يجمعون -بحكم مهنهم عادة- بين مهارتيْ الكتابة والتَّوصيل الشَّفاهي لأفكارهم، مثل الأساتذة الجامعيين أو المحاضرين والكتّاب وحتى بعض السِّياسيين، فتارة عليهم أنْ يكتبوا هذه الأفكار في كتبٍ أو مقالاتٍ أو خطبٍ أو محاضرات، وتارةً أخرى عليهم أنْ يرتجلوا قول هذه الأفكار شفاهةً لمستمعيهم، سواءً أكان هؤلاء المستمعون طلاباً أم جمهور محاضرةٍ أو ندوةٍ أو مهرجانٍ خطابيٍّ.

بشكلٍ عامٍّ يلاحظ أنَّ الجمهور يُفضِّل الخطيب الذي يرتجل خطابه أو محاضرته، على ذاك الذي يقرأ من ورقةٍ مكتوبة، فإذا كان الخطيب ماهراً فإنَّه قادرٌ على شدِّ الحضور نحوه حين يتكلَّم شفاهةً، أكثر مما يفعل لو أنَّه قرأ كلمةً معدَّة سلفاً. لكنْ هل تظل الفكرة التي نقرأها أمام جمهور يستمع إليها، هي نفسها حين نقولها ارتجالاً أو شفاهةً من دون نصٍّ مكتوبٍ أمامنا؟

يبدو أنَّ الأمر لا يتَّصل بالشَّكل وحده، وإنّما بالمحتوى؛ لأنَّك حين ترتجل قولاً فإنَّك تعبِّر عن مضمونه بصورةٍ تختلف، قد تكون أكثر عمقاً أو أكثر سطحيةً، تبعاً للحال الملموس عن مضمون هذا القول وهو مكتوب. وجود مستمع لا سيَّما إذا كان هذا المستمع جمهوراً له تأثيراتٌ ليست كلَّها سلبيةً، وخصوصاً حين يكون عليك أنْ تنقل تحليلاً وخبرةً في الوقت نفسه، وأنْ تتغلَّب على عقباتٍ أمام التَّواصل.

ويكمن الأمر بين أشياء أخرى، في أنَّ الكلمة المنطوقة تمكِّنك من المرور بسرعةٍ بالغةٍ من نقطة إلى أخرى؛ لأنَّ الانشغال بتوصيل المشاعر أو الأفكار الذي يفرضه وجود محاورين أمامك منتبهين لما تقول يشجِّعك على البحث عن استعاراتٍ أو تأمُّلاتٍ تمكِّنك من إيصال فكرتك وشرحها.

لكنَّ مفردة (الحكي) يمكن أنْ تنصرف هنا إلى ما يدعوه المتخصصون بالثَّقافة الشَّفاهية، في إشارةٍ إلى ذلك الميراث الهائل من التَّعبيرات والرموز التي جرى تناقلها شفاهياً، قبل أنْ تشيع الكتابة، وهي مسألةٌ تنطبق على مراحل تطوُّر الإنسانيّة عامّةً، لكنَّها تّصدُق بشكلٍ أكبر على البلدان النَّامية، حيث ما زالتْ نسبة الأميَّة عاليةً في الكثير منها، وما زالت جهود التَّدوين أعجز من الإحاطة بالجوانب الثَّرية لهذه الثَّقافة الشَّفوية.

هذه المجتمعات تتهدَّدها اليوم ثقافةٌ شفويةٌ من طرازٍ جديدٍ، آتيةٌ من سطوة ثقافة الصُّورة، في وقتٍ لم تتمكنْ فيه الكتابة بعد من ترسيخ تقاليد ممتدة، بسبب فتوَّتها أو محدوديَّة الزَّمن الذي قطعته في مجتمعاتٍ كانت لا تقرأ ولا تكتب، وكذلك بسبب محدوديَّة الشَّريحة الاجتماعيَّة التي طالتها نعمة القراءة والكتابة، حين يجري الحديث عن بلدان ما زالت نسبة الأمية فيها تفوق الـ 50%.

الصُّورة هي اليوم عمادُ المجتمع الإعلاميّ، فهي تقدِّم نفسها مرجعيةً أولى وأخيرة، لا يقاس على سواها، بل إنَّها توهم المشاهد أنَّها هي الواقع، والمذهل في تدفُّق الصُّور هو قدرتها الفائقة على تعطيل الحواسِّ الأخرى، وتحفيز الغريزة والمتعة، لأنَّ تلقّيها لا يتطَّلَّب جهداً أو تركيزاً على خلاف ثقافة الكلمة، فهذه الأخيرة قائمة على توالي الكلمات الأمر الذي يتطلَّب تفكيك العلاقات العائمة بينها، بينما الصُّورة تعطى دفعة واحدة. ولمْ يعدْ من السَّهل رؤية الفاصل بين الوطنيّ والعالميّ في الإعلام، هذا إذا كان ثمَّة

من فاصل قدْ تبقّى، فالبرامج التي تلتقطها عبر الأقمار الصناعية تعدُّ لكلِّ المجتمعات، ولكنْ بمعيارِ البلد المنتج الذي ليس منْ شأنه أنْ يلتفتَ إلى أنَّ القيم التي يقدِّمها تتعارض مع معايير اجتماعيَّة وثقافيَّة في البلدان المختلفة التي تتلقَّى هذه البرامج.

إنَّ التَّدفُّق الهائل للصّور والرّموز على قنوات البثّ يوقع الإعلام المحلّي -في مختلف البلدان- في مأزق، فمع نقص وندرة الصَّور المنتجة محليَّاً يضطَّر هذا الإعلام لتغطية ساعات البثّ الطَّويلة وتعدَّد قنوات البثّ لاستيراد المادة المعدَّة في الخارج، والتي صُنعت في ظروفٍ أخرى، وفي مستوى من التَّطور الحضاري المختلف، والموجَّهة لجمهورٍ ذي قيم هي نتاج قرونٍ من التّحوُّل التَّراكمي بحيث لا تولِّد لديه الصَّدمة التي تنتابنا نحن حين مشاهدتنا لهذه البرامج.

مقولة منسوبة إلى كافكا تقول: «النَّظر لا يستولي على الصُّور، بل هي الصُّور تستولي على النَّظر وتجتاح وعينا». ولتقصِّي أثر الصُّور في تشكيل الوعي في بلدٍ مثل أمريكا لاحظ بعض الدَّارسين أنَّ سلاسل الرُّسوم التي استمرَّت تنشر في الصُّحف على مدار عقودٍ متواصلةٍ، تكاد تصل إلى عدد عقود قرنٍ بكامله، نجحت في أنْ تجعل من شخوصها الشَّخصية الأقرب إلى وعي ووجدان أيّ أمريكيّ عاديّ من مختلف الشَّرائح الاجتماعيَّة، خاصَّة الطَّبقة الوسطى ذات الاتّساع العدديّ.

يُقال إنَّ الأمريكيّ يمضي حياته برفقة الأبطال أنفسهم، ويستطيع أنْ يبني خطَّته الحياتيَّة انطلاقاً من حياة شخصياتٍ مثل شخصيّة سوبرمان المعروفة، حيث يرتبط هؤلاء الأبطال بذكرياته منذ الطُّفولة، وباعتبار أنَّ هؤلاء الأصدقاء يصطحبونه عبر سنوات حياته في الحروب والأزمات، وتبديل أماكن العمل والطَّلاق وغيرها، فإنَّ تلك الشَّخصيات تصبح أكثر

عناصر وجوده استقراراً.

القائمون على هذا النَّوع من السَّلاسل يستطيعون أنْ يجعلوا منها مادة محبَّبة لدى القرَّاء من مختلف المستويات. ويُذكر أنَّ عمَّال المطابع الأمريكيين أضربوا عدَّة أيامٍ عن العمل، فانقطع وصول سلاسل الرُّسوم إلى أكشاك البيع ما خلق حالة من الاستياء لدى السُّكان، بلغت من الشِّدة ما جعل عمدة نيويورك يقوم بنفسه بقراءة هذه الحلقات عبر الإذاعة.

في وقتٍ من الأوقات في العقود المتأخِّرة من القرن العشرين كان أكثر من 80 مليون أمريكي يقرأون المسلسلة المشهورة (ليل ابنير) التي كانت تنشر في أكثر من ألف جريدة أمريكيَّة، إلى درجةٍ جعلت جون شتاينبك يُرشِّح كاتبها لنيل جائزة نوبل في الآداب. ويُعزى نجاح هذه الرُّسوم إلى المقدرة في المزج بين النَّص والصُّورة البصريَّة، وكان هذا في وقت مبكِّر، قبل أنْ نشهد هذا التَّدفُّق الهائل للصُّور التي تفيض عن الحاجات الفعليّة للنَّاس، والتي تخلق تشبُّعاً نفسيّاً، ينطوي على الكثير من الوهم، ولكنَّه الوهم الذي يمكن أنْ يعوِّض فقداناتٍ كثيرةً في الواقع، وهو النَّموذج الذي سيجري تعميمه على نطاقٍ واسعٍ بعد ذلك من خلال انتشار تأثير التّلفزيون ثمَّ السِّينما، وسيجري استثمار هذا النَّجاح لتأثير الصّورة في مجال الإعلان وتسويق البضائع والطّريقة الجذَّابة لعرضها في فاترينات العرض في محلات البيع الكبرى ومراكز التَّسوق.

ولا يفعل الإعلام المحلِّي في بلداننا المُحبط من تفوُّق الصُّور وعلامات الإثارة والإبهار سوى الاستسلام لهذا التَّفوق، بل إنَّه تعبيراً عن عجزه يسعى للتَّماهي معه، فيبالغ هو الآخر في تقديم المواد الاستعراضيَّة الخفيفة، أحياناً برداء محليّ وأحياناً أخرى بشكلٍ سافر. في إحدى دراساته يقول الدُّكتور فكتور سحاب: إنَّه ليس من تناقضٍ بين التَّرفيه والتَّثقيف إلا حين يبتذل التَّرفيه،

فيهبط إلى درك التَّهريج، وليستْ هذه دعوة إلى الصَّرامة والتَّزمت، وإلى قصر البرامج التّلفزيونية على الجاف والجدِّي منها، بلْ إنَّها دعوة إلى صيغة تجمع التَّرفيه إلى التَّثقيف والرُّقي -وهما ممكنان معاً- وإذا لم يجتمعا فلعجزِ مُعدِّي البرامج التَّرفيهية لا لتعذُّر جمعهما. وتدلُّ تجربة بعض البلدان المتقدِّمة على حرصها على تدريس مواد تتعلَّق بوسائل الإعلام بهدف وضع التَّلاميذ على مسافة من تأثير الأجهزة الإعلاميَّة، ففي السويد مثلاً هناك مادة باسم النَّقد الإعلاميّ، وفي بلدان أخرى يجري إدماج وسائل الإعلام في العمليَّة التربويَّة بهدف تعويد الطَّلبة على التَّلقي الرَّشيد للمادة الإعلامية، وتشير الدِّراسات إلى أنَّ ذلك ساعد على تكوين مسافة نقديَّة إزاء الإعلان مثلاً لدى الشُّبان الذين يعون أهدافه وآثاره عليهم، ولا يستسلمون طواعيةً لدلالاته.

## 9. شيطان الكتابة

يُصنِّف أرنستو ساباتو الأعمال الفنيَّة في أربع خانات. في الأولى يضع أعمالاً فنيَّة يصفها بالكبرى ولكنَّها للأقلية فقط، بمعنى أنَّ الأغلبيَّة قدْ لا تكون في وضع يمكِّنها من استيعابها أو التفاعل معها، ويضرب بأعمال كافكا مثلاً لها، وفي الخانة الثانيَّة يضع أعمالاً موجَّهة -هي الأخرى- للقلائل لكنَّها سيِّئة، ويضع معظم الأشعار المكتوبة اليوم ضمنها، فهي برأيه أحجية لفظيَّة أو صرعات شكليَّة، أما الخانة الثَّالثة فمخصَّصة للأدب الكبير، لكنَّه موجَّه للكثيرين ومثاله قصة «الشيخ والبحر» لأرنست همنغواي، فيما يُدرج في الخانة الرابعة أدبٌ للأكثريَّة أيضاً، لكنَّه سيِّءٌ، ومثاله القصص المصوَّرة والرِّوايات الفاجرة وكامل الأدب البوليسيّ على وجه التقريب.

لا يوضِّح الرَّجل هنا السَّبب في ذلك، ولكنَّنا نقرأ له في موضع آخر ما قدْ يسعف على فهم تأويله لهذا التَّقسيم، فالسَّبب في رأيه إنَّما يعود للموهبة. ومن هنا فإنَّه لا يرى أنَّ هناك موضوعاتٍ بسيطةً وأخرى معقدة، لكنْ هناك كتابٌ معقَّدون يخفقون في تناول هذه الموضوعات، فينفِّروا القارئ منها، بدل أنْ يأسروه بطريقة تناولهم لها.

التَّعقيد يأتي من الكُتَّاب لا من الموضوعات. والنَّموذج السَّاطع الذي يضرب به المثل هو رواية «الجريمة والعقاب» لديستوفسكي. إنَّها، ببساطة

قصة طالب فقير يقتل مرابية، وهي قصَّة يمكن أنْ يكتبها صحفيٌّ عاديٌّ أو كاتب معدوم الموهبة أو قليلها، فتغدو واحدة من ألف حدث مشابه في مدينة كبيرة، ولكنَّنا نعرف أيَّ شيءٍ صارته هذه القصة عند ديستوفسكي.

كلُّ الرِّوايات والقصص تدور حول أحداث تجري في الحياة، مهما بلغت مخيِّلة الكاتب منْ ثراء، وهي أحداث بوسع كلِّ أمرئ أنْ يحكيها. غالبيَّة الجدَّات في العالم يروين حكايات ممتعة لأحفادِّهن، ولكنَّ هذه الحكايات لا تصير أدباً إلا إذا تناولها كاتب موهوب.

كتب جورج أورويل مقالة: «لماذا أكتب» بعد مرور سبع سنوات على صدور روايته الشَّهيرة «مزرعة الحيوان». خلال هذه السِّنوات لمْ يكتبْ رواية أخرى لكنَّه أفصح في المقال عن رغبته في إصدار رواية تالية، قال جازما إنَّها ستكون فاشلة.

لماذا هذا الجزم بالفشل؟

الجواب على لسان أورويل نفسه: «كلُّ كتاب هو فشل». لكنَّه قال في المقال نفسه، مستدركاً: «ولكنَّني أعلم بشيءٍ من الوضوح أيَّ نوعٍ من الكتبِ أريد كتابته». جاءت الرِّواية التَّالية بعد عامين من هذا القول، ولمْ تكن تلك الرِّواية سوى «1984»، التي حين أعاد قراءتها بعد صدورها شعر بالحزن والإحباط، لا بل واليأس، وقال فيها قولته الشهيرة: «فكرة جيِّدة، لكنَّني أفسدتها». كأنَّ ما هجس به قبل كتابتها ظلّ مهيمناً عليه.

لكنَّنا نعلم اليوم أنَّ تلك الرِّواية لِم تكنْ فاشلة. لقد دخلت التَّاريخ الرِّوائي -لا في وطنه بريطانيا وحدها- وإنما في أوروبا والعالم بصفتها واحدةً من الرِّوايات المهمَّة شأنُها شأن «مزرعة الحيوان»، ففيها نبوءة عبقريَّة عن مآل الدولة الاستبداديَّة التي بلغناها اليوم، التي تنتهك حريَّات وخصوصيَّات

الأفراد، فيما تحيط هي أسرارها بحيطان يصعب اختراقها رغم التَّكرار المملِّ لمفردة الشَّفافيَّة.

ليس جورج أورويل الكاتب الوحيد الذي تؤرِّقه فكرة كتاب، وتظل ملازمة له طوال سنوات، وحين ينتهي من كتابته يكتشف أنَّ الفكرة التي كانت في ذهنه أعمق وأجمل من تلك التي نفذها على الورق.

ما الذي يجعل الكتَّاب الجادِّين يشعرون أنَّ ما كتبوه أقلُّ ممَّا أرادوه؟ ليست وحدها الرَّغبة في تحاشي الشُّعور بالكمال، حتى يظلَّ الطُّموح مشحوذاً، وإنَّما لأنَّ الكتابةَ ليست سوى ممكنٌ واحدٌ بين عدَّة ممكنات. الحكاية ذاتها يمكن أنْ تقالَ على أكثر من وجه، وينتاب الكاتبَ الشُّعور بالإحباط حين يدرك أنَّه كان بإمكانه أنْ يحكيها بأفضلَ ممَّا فعل. الكاتب يشعر بذلك أكثر من القرَّاء، لا بل وحتى من النُّقاد أحياناً.

«تأليف كتاب هو صراع رهيب ومرهق، كما لوكان نوبة طويلة من مرض مؤلم، والكاتب لنْ يحاول القيام بفعل كتابة الكتاب إلا إذا كان مدفوعاً بشيطان ما لا يمكن للكاتب مقاومته ولا فهمه». هذه -تقريباً- كلماتٌ أورويل في شرح ذلك، ولأنَّه كان في صدد الإجابة عن السُّؤال الذي يواجه أيَّ كاتب: لماذا أكتب؟ فإنَّه يصرِّح بأنَّه كلَّما افتقر للقصد السياسيّ كتب كتباً بلا روح.

يربط جورج أوريل الكتابة بالشَّجاعة، فالرِّوايات الجيِّدة لا يكتبها -برأيه- سوى الأشخاص غير الخائفين، أمَّا إيزابيل الليندي فترى أنَّه لا يوجد هدف من وراء الكتابة، خلاف محاولة أنْ تكون -بقدر الإمكان- متوافقة وصادقة مع نفسها، تكتب لأنَّها لا تستطيع إلا أنْ تكتب، ولاشيء يعجبها أكثر منْ أنْ تخترع قصصاً وأنْ تعثر على الكلمات التي تصوغ بها هذه القصص؛ لأنَّ ذلك يسمح لها بأنْ تعيش حيوات كثيرة مختلفة، تعطيها

الإحساس بأنَّها تمتلك الحياة التي كانت قبلها والحياة التي ستأتي بعدها.

كاتب ثالث يرى أنَّ هناك ثلاثة عوامل إذا تضافرت فإنَّها تجعل الكون يتواطأ لصالح من يسعى لتحقيق حلمه. هذه العوامل الثَّلاثة هي: أولاً: أن تؤمن بما تقوم به، بأنْ تتفرَّغ للكتابة وتتوقَّف عمَّا يعيقها، وتوجِّه كلَّ قواك نحوها بوصفها جالبة للسَّعادة، ثانياً: على المؤلِّف أنْ يغامر، فليس بوسعه أنْ يعرف موقف قرَّائه سلفاً ممَّا يكتب، لذا فإنَّه يكتب للشَّخص الأوحد الذي يعرفه جيداً -أي لنفسه- أما العامل الثَّالث فهو ضرورة أنْ يجد الكاتب لنفسه طريقاً يعينه على تحقيق حلمه، ويطلق عليه «الأسلوب» في مجال الأدب.

## 10. الكتابة الحنون.. الكتابة الغليظة

طالعتُ مرةً في كتاب حكايات عن بعض علماء الطَّبيعة، أولئك المشتغلون بالفيزياء والكيمياء والرِّياضيات، أي بتلك العوالم التي توصف بأنَّها جافَّة بالمقارنة مع عوالم الشِّعر والأدب، لكنْ المدهش أنَّ الحديث دار في الكتاب عن العوالم الدَّاخلية للكثير منْ هؤلاء، وبينهم بالمناسبة أينشتاين، لنجد أنَّها عوالم تضجُّ بالحنان واللطف والخجل.

سنفاجأ -للوهلة الأولى على الأقل- حين نجد لهؤلاء صورة نقيضة للصُّورة القارَّة في أذهاننا عن عالم الرِّياضيات والفيزياء الذي إما يشتغل بالأرقام أو يقضي الليالي في المختبرات، وكان أينشتاين قدْ قال مرةً إنَّه فاشل في التَّعبير بدقَّة تامَّة عنْ أفكاره وعالمه الدَّاخلي، ما يصعِّب مهمة أيِّ كاتب آخر يرنو لكتابة سيرة هذا العبقريّ الذي يوصف بأنَّه صاحب أعظم دماغ في التَّاريخ الإنسانيّ، لكنَّنا سنكتشف أنَّ أينشتاين أبعد ما يكون عن الصَّرامة والتَّجهم. إنَّه -بالطبع- كأيِّ عالم حقيقيّ مسكون بالشَّك، لكنَّه الشَّك الهادئ الحزين، لرجل يجمع بين الرِّقة والذَّكاء. أحد مريديه قال إنَّه لم يتعلَّم منه في مجال الفيزياء فحسب، وإنَّما تعلَّم الحنان أيضاً.

«أحلام أينشتاين» - رواية صغيرة كتبها ألن لايتمان، وهو للدَّهشة عالم فيزياء مثله مثل أينشتاين، وضع كتباً وصاغ أفكاراً مهمَّة في الفيزياء،

ولم يسبق له أنْ كتب رواية، ولكنه -مأخوذا بالكشف العظيم الذي قام به أينشتاين- أراد تقصِّي الظُّروف التي قادت معلِّمه لاكتشاف نظريَّته، فوضع هذه الرِّواية العميقة في مضمونها الفلسفيّ، للدَّرجة التي جعلت النُّقاد والأوساط الأدبيَّة والثَّقافيَّة والأكاديميَّة في الغرب تحتفي بها.

تدور أحداث الرواية في عام 1905 في مدينة بيرن السويسريَّة، وبطلها هو ألبرت أينشتاين نفسه الذي كان يكابد -وهو شاب- للوصول إلى نظريته حول النِّسبيَّة.

في مكان ما من الرِّواية جاء التالي: «ثمَّة مكان يقف فيه الزمن ساكناً. قطرات المطر معلقة في الهواء بلا حراك. تتدلى الساعات في المنتصف كمسافر يتحرَّك متباطئاً أكثر فأكثر ليدنو من هذا المكان من أيَّة جهةٍ كانت».

عندما سئل أينشتاين كيف توصَّل إلى هذه الاكتشافات العظيمة؟ أجاب: «لم أكن قد فقدت بعد مرح الطُّفولة وطبيعة تساؤلاتها، كذلك لمْ أكن قد فقدتْ رهبتها وروعتها عن رؤية الأشياء الغريبة».. هذه الشُّحنة من النَّقائض بين الطُّفولة والحكمة، بين العقل المتَّقد والجنون والمشاكسة خلقت أعظم عقل في القرن العشرين.

في أساس العلم تكمن العواطف النَّبيلة، وهذا ما نجده في سيرة كتاب آخرين انشغلوا -كما آينشتاين- بالحساب والأرقام وظواهر الطَّبيعة، لكنَّهم كانوا يكتبون الشِّعر مثلاً، أو أنَّهم كانوا مدمنين على قراءته أو قراءة الأدب بشكل عام، كأنَّ هناك منطقة أخرى مخفيَّة في ذواتهم لمْ تفصح عنْ نفسها بصورة كافيةٍ لانشغالهم في حقول أخرى أبعد عن الشَّعر والأدب. ونحن نعرف -حتى في الحياة العربيَّة- العديد من الأطباء المرموقين الذين يكتبون الشِّعر أو القصة القصيرة أو الرِّواية، وغالباً ما تفيض كتابات هؤلاء بالحسِّ الإنسانيّ المرهف؛ لأنَّ الطبيب كإنسان فيه شيء من رهافة

الشَّاعر، بسبب تماسه اليومي مع آلام البشر وعذاباتهم. حتى دراسات علم النَّفس التي ينشرها أطباء ممارسون تقترب من الأدب في أحوال كثيرة؛ لأنَّها -شأنه- تستقي مادتها من الحياة، ولأنَّها، -مثله- تلج إلى أعماق النَّفس البشريَّة.

ويبدو كارل ماركس مؤلِّف الكتاب ذائع الصِّيت في الاقتصاد: «رأس المال»، نموذجاً يعتدُّ به في هذا المقام، فرغم أنَّه لمْ يكن شأن علماء الطَّبيعة يقضي وقته في اختبار فرضيّاته في المختبرات، لكنه اشتغل في حقل معروف هو الآخر بجفافه وعدم جاذبيَّته لغير المختصِّين، وهو حقل الاقتصاد والأرقام، لكنَّا -في المقابل- سنجد أنَّ كاتباً اسمه س. س. بورير ألفَّ كتاباً يقع في مئات الصَّفحات خصَّصه للمراجع الأدبيَّة في كتابات ماركس.

فمثلاً جمع المجلد الأول لـ«رأس المال» اقتباسات من الإنجيل وشكسبير وغوته وميلتون وفولتير وهومر وبلزاك ودانتي وشيلر وسوفوكليز وأفلاطون وثيوسيديدس وزينوفون وديفو وسيرفانتس ودرايدن وهاين وفيرجيل وجوفينال وهوراس وتوماس مور وصمويل بتلر، إضافة إلى إشارات لحكايات الرُّعب والرِّوايات الرُّومانسية الإنجليزية والمدَّائح والأغنيات والميلودراما والمسرحيَّات الهزليَّة والخرافات والأمثال الشَّعبيَّة، فكان الرَّجل يبحث لدى الشُّعراء والرِّوائيين -أكثر من بحثه لدى الفلاسفة أو الكتَّاب السِّياسيين- عن الرُّؤى العميقة حول مصالح البشر ودوافعهم الماديَّة.

يمكن أنْ نصف هذا النَّوع من الكتابة بالحنون، حنون في حبها للنَّماذج التي تحكي عنها، وحنون في علاقتها مع القارئ الذي يجد فيها شيئاً من ذاته، وهي نقيضة للكتابة الغليظة، البليدة، العدوانيَّة، عسيرة الهضم، وتبدو كتابات هؤلاء المنتسبة إلى فضاءات غير أدبيَّة وغير شاعريَّة أكثر حناناً وإنسانيَّة ورحابة ومتعة من الكتابات الغليظة لبعض الأدباء التي تُسود

الصفحات، وتجلد القرَّاء، فلا تضيف متعة ولا فائدة، لكنَّها تزيد الأوضاع المحتقنة احتقاناً، وتزرع البغضاء بدل بث روح التَّسامح.

يتعيَّن التَّفريق بين الكُتَّاب وبين الكَتبة. لا نحسب من الصَّائب أنْ نطلق وصف الكاتب على كل من امتهن الكتابة، ومنْ يلقي نظرة على ما ينشر في الصَّحافة السَّيارة تصادفه نماذج من كتابات يصعب تصنيفها في خانة الكتابة، حين يستعيض أصحابها عن المعرفة بالادِّعاء، وعن التَّحليل الهادئ المنطقي بالسُّباب والشَّتائم. ومنْ جوْر الزَّمن أنْ نجد الكثير من هؤلاء باتوا نجوماً، لا لملكات إبداعيَّة يمتلكونها، وإنَّما لبراعتهم في ركوب الموجات، وما أكثرها!

# 11. ترهُّل الكتابة

هناك كتابة رشيقة، وأخرى مترهِّلة. لا حاجة للمزيد من الشَّرح. مباهج الرَّشاقة معلومةٌ لدينا، ومعلومة أيضاً عيوب التَّرهُّل. في نصائحه عن الكتابة يقول إرنست همنغواي: «إذا وجدتُ نفسي أكتب بشكل متقن، أو كشخصٍ يريد أنْ يقدِّم أو يعرض شيئاً، أتوقَّف لأنهي تلك الزخرفة والعمل المزيَّن وأرميه بعيداً، ثمَّ أبدأ مجدَّداً مع أول جملة بسيطة، أوَّل جملة تصريحية قمت بكتابتها».

هذا قول لكاتب كبير، لديه من الشَّجاعة ما يكفي ليلغي الزَّخرفة والعمل المزيَّن ويرميه بعيداً، حين يشعر بأنَّه بات عبئاً على النَّص، أي أحال النَّص «الرَّشيق» إلى نصٍّ مترهِّل، مثقل بما لا ضرورة له.

كاتب كبير آخر هو أنطون تشيخوف كتب مرَّة أنَّ الإيجاز قرين الموهبة. يمكن لنا أنْ نتخيَّل تفسيراً لهذه العبارة الموجزة، الموحية كالتَّالي: الكاتب الموهوب هو الذي يستطيع أنْ يقول الفكرة بأعمقَ ما يمكن، وبأقلَّ ما يمكن من الكلمات. الاستطراد ليس بالضَّرورة أمراً مفيداً. حتى لو نمَّ في الظَّاهر عن عِدَّة لغويَّة لدى كاتبه. الفكرة ذاتها يمكن أنْ تقال في سطر واحد، أو في عشرة سطور، إذا كنتَ قادراً على أنْ تقولها في سطر وتصل القارئ مستغنياً عن بقية السُّطور، فتلك آية الموهبة.

نقرأ للكثير من الكُتَّاب في الفقرة الواحدة سلسلة لا تكاد تنتهي من المرادفات والشُّروحات على ما تمّ شرحه، ولا يحتاج للمزيد. في الجوهر تنمُّ مثل هذه «البلاغة»، أو التي يحسبها أصحابها كذلك، عن عجز من يكتبونها في الابلاغ عن فكرتهم بوضوح الإيجاز، الذي عدَّه تشيخوف قرين الموهبة.

يمكن لأيِّ قارئ نبيه أنْ ينجز اختبارات على النُّصوص المنشورة، فيشطب ما يراه «فائضاً» عن الحاجة من الكلمات، أي الكلمات التي تقول فكرة سبق قولها في النَّص ذاته، أو وصفاً قيل ما يعطي معناه فيما سبقه، فيصل بهذا الاختبار إلى أنَّ الكثير من الوارد هو حشو، لو أزيل لتحرَّر النَّص من ترهُّله، وبات أكثر رشاقة. النَّص المترَّهِّل عقاب للقارئ وجور عليه. هذا مؤكَّد. ولكنَّه ذنب يرتكبه الكاتب بحقِّ ذاته أيضاً، حين يغيب الفكرة المراد إيصالها خلف حشد متزاحم من المفردات التي يمكن الاستغناء عنها دون أنْ تضار الفكرة.

من علامات الكتابة المترهِّلة أنْ يتساءل القارئ بعد أنْ يفرغ من قراءتها: ماذا يريد هذا الكاتب أنْ يقول؟

## 12. مزاج الكتابة

كلَّما حاول الكاتب أنْ ينأى بكتابته عن المزاج، أيقن أنَّ هذه الكتابة متورِّطة في هذا المزاج أكثر وأبعد ممَّا يظنُّ. ماذا يفعل الكاتب حين يحسُّ بدبيب الوجع ينسلّ إلى نفسه، حين ينتابه الشُّعور بأنَّ أفراحه الصَّغيرة -وهي متاعه الوحيد في الحياة، مصادرة أو محاصرة- تخفق في التَّعبير عن نفسها، وتتوارى إلى هناك، إلى أعمق أعماق الرُّوح لتصنع ألماً وكآبة وتحريضاً على اليأس؟

لكنْ منْ أين يأتي الضَّجر الذي يعتم فضاء الرُّوح، ويحيل الحياة الواسعة، الخضراء، المفعمة بالأماني والمباغتات العذبة إلى دائرة صغيرة مغلقة سريعة الدَّوران على نفسها، بالشَّكل الذي يجعلنا نظنُّ أنَّه ما من سبيل إلى كسرها والقفز خارج مدارها المهول؟

هل يؤثِّر مكان وزمان الكتابة على مزاجها؟ وأيُّ الأماكن أكثر ملائمة للكتابة، مكتبة الكاتب أو صومعته في بيته، أم في المقهى وسط دبيب الحياة، خاصَّة حين يكون في مدينة عامرة مكتظَّة بالبشر وتفاصيل حياتهم، وأيّ الأوقات هي الأنسب لتدفُّق الكتابة: أيكون الصَّباح الباكر بعد نوم عميق مريح، أم حين «يسكن» الليل وتهجع الكائنات، فينصرف الكاتب إلى نفسه؟

عن وقت الكتابة نذكر أنَّ الشَّهيد غسان كنفاني لمْ يكنْ ينتمي إلى فئة الكُتَّاب الذين يفضِّلون الليل وقتاً للكتابة، وأنَّه يفضِّله للقراءة، وبعد الانتهاء منها يشعر بأنَّ الإخلاد للنَّوم أو مشاهدة فيلم سخيف أفضل بالنسبة له، لكنَّنا نقع على مطالعات لكتَّاب عديدين يفضِّلون هدوء الليل للكتابة.

المشي طقس محفِّز على الكتابة، خاصَّة إذا كان هذا المشي بمحاذاة البحر، وارتباط المشي بالتفكير عادة موغلة في القدم، وليس مصادفة أنَّ واحدة منْ أهمِّ المدارس في الفلسفة اليونانية القديمة كانتْ تُسمَّى المشَّائين، لأنَّ مريديها كانوا يشكِّلون أفكارهم الفلسفيَّة وهم يمشون، ويقال إنهم كانوا يمشون مثنى أو ثلاثة في ساحة داخليَّة ليست كبيرة يقطعونها ذهاباً وإياباً، وهم يتجاذبون الأفكار التي تشغل بالهم.

بيد أنَّ المشي المنفرد ينطوي على مغزى عميق، ذلك بأنَّه يقترح عليك مزاجاً منعشاً بالحريَّة، الحريَّة الدَّاخلية في المقام الأول، التي هي عصب التَّفكير الحرّ. إنَّ المشي في الفضاء المفتوح الممتدّ بجوار البحر أو في إحدى الحدائق أو الغابات هو ما يهب الماشي الشُّعور بجماليّة ذلك الفضاء المتناهي في الكبر، ويستحثُّ الحواسَّ كلَّها على التَّنبُّه الشَّديد واليقظة.

كان زوسكيد قد شرح ذلك في روايته «الحمامة»، ملاحظاً أنَّ الرَّتابة في تحريك قدم بعد الأخرى بإيقاع متَّزن من التَّلويح بالذِّراعين على الجانبين، والتَّسارع في تردُّد النَّفس والنَّشاط الخفيف في النَّبض، والتَّوظيف الضَّروري للعينين لتحديد الاتِّجاه والمحافظة على التَّوازن، كلُّها أشياءُ تضطر الرُّوح والجسد للتوحُّد بطريقة حتميَّة، وتترك الرُّوح حتى لو كانت في أشدِّ حالاتها غياباً وتثاقلاً تنمو وتتَّسع.

والمشي الذي نحن بصدد الحديث عنه هنا هو مشي الهوينى، وليس المشي السَّريع الذي يمارسه هواة الرِّياضة، فهذا الأخير وظيفة قائمة بذاتها، المشي من أجل المشي، أمَّا مشي المشَّائين فهو ذاك الذي يحقِّق متعة استنفار الحواسِّ كافَّة.

هذا النَّوع من المشي إذا ما كان منتظماً وفي مكان بعينه يخلق بينك وبين الممشى اليوميّ علاقة جديرة هي الأخرى بالملاحظة؛ لأنَّ العادة تقيم صلة بينك وبين الأشياء القائمة في المكان الذي اخترته ساحة لمشيك، ومن دون سابق تخطيط تقوم كلَّ يوم بفحص هذه الأشياء وملاحظة ما طرأ عليها من تغيُّر، ثمَّ إنَّ هذا المشي في المكان ذاته سيستدرجك مع الوقت حتى منْ دون أنْ تكون راغباً في ذلك لمراقبة منْ يأتون كلَّ يومٍ إلى المكان نفسه وفي الميعاد نفسه مثلك للمشي، كأنَّ آصرة سريَّة، شيء أشبه بالأخوَّة يجمع بينكم.

## 13. كتابة على حافّة الحلم

هل يحترف الكاتب الحلم، فينزِّه الكتابة عن الطّارئ والعابر واليوميّ، ليحيلها إلى قيمة مجرَّدة خارج الزَّمان والمكان، ولكنَّ الكاتب الذي يحترف الحلم عن حقّ يجد يراعه مترعاً بقسوة الواقع، حين ينتابه الإحساس القاسي بأنَّ الحلم يكفُّ عنْ أنْ يكون حلماً، وفيما يشبه دعاء الرُّوح يوخزه السُّؤال كإبرة حادة: كمْ يلزمني من القوَّة والإرادة كيْ أبقى على حافَّة الحلم؟ أجمل ما في الحلم -بالمناسبة- هي حافَّته، لأنَّنا ما إنْ نغادر هذه الحافَّة حتى نهوي في قاع عميقٍ بلا قرار اسمه الحياة أو الواقع أو الحقيقة، أو أي اسم من هذه نشاء.

ثمَّة منطقة مشتركة بين الحلم والكتابة. الكاتب القلق على كتابته حريص على إبقاء هذه المنطقة حاضرة أبداً، حريص على تغليب الجانب الحالم في ذاته. حتى ولو كانت عناصر الحلم مستمَّدة من الواقع، فإنَّ الحلم قادر في لحظة الكتابة على اكتساب استقلاليته، فضائه الخاص به، الذي بموجبه تبدو الكتابة مشاركة وجدانيَّة للقارئ أو معه؛ لأنَّ الكاتب قد يقول أشياء كثيرة يعرفها القرَّاء، ولكنَّهم مع ذلك يشعرون بمتعة الكتابة، ربما في تلك اللحظات التي يعبِّر فيها الكاتب عنْ أشياء تخصُّهم، أشياء من عوالمهم.

الرِّوائي «لورانس داريل» في رباعيَّته الجميلة «جوستين» قال إنَّه يحسُّ

بالرَّغبة في أنْ يكون لما يكتب صدى التأكُّد واليقين، لكنَّه لا يرغب في أنْ يتمَّ ذلك عن طريق المصطلحات الفلسفيَّة الكبيرة، إنَّما في ذلك المنحى الذي تحتويه الكتابة وتعبِّر عنه سلوكيَّات المحبِّين الصَّامتة، وهو أوضح إنَّه يعني بذلك أنْ يقول للقارئ أنَّ العالمَ قائمٌ على الإدراك والفهم البسيط كتصرفٍ يتَّسم بالرِّقة، الرِّقة البسيطة، يقول «داريل»: «إني أحبُّ التَّفكير في عملي وكأنَّه في بساطة مهد طفلٍ تهدهد فيه الفلسفة نفسها لتنام وإبهامها في فمها».

ولكنْ ليس كلُّ الكتَّاب يبلغون هذا المبلغ الرَّاقي في الكتابة الذي تنسلُّ الأفكار في ثناياها بالرِّقة البسيطة التي عناها «داريل». إن الواقع لفرط فجاجته وقسوته غالباً ما يفسد مساحة الحلم ويتطاول عليها. والكاتب ليس حرَّاً دائماً في أنْ ينأى بنفسه عن الواقع، إنَّه متورِّط في هذا الواقع حتَّى النُّخاع، وهو معنيٌّ بأنْ يقول كلمته في اللحظة التي يتحيَّن فيها قول هذه الكلمة دون أنْ يكون له دائماً المتَّسع من الوقت لاستيفاء شروط الكتابة التي عناها «داريل».

إذا كان هذا يصحُّ على الكتابة بأنواعها، فكيف سيكون حال الكتابة اليوميَّة التي هي حتى منْ اسمها معنيَّة بأنْ تكون في قلب الحياة لا خارجها. للمفكِّر الشَّهيد حسن حمدان (مهدي عامل) كتاب أسماه «نقد الفكر اليوميّ»، لم يكنْ الكاتب في هذا الكتاب ينتقد الكتابة ذاتها، وإنَّما ينتقد الفكر المرتجل، الآنيّ، الفوريّ الأشبه بردة الفعل منه إلى التَّحليل المتأنِّي. يمكن للكتابة الجمع بين الحلم وبين الانغماس بالواقع، بالحياة وبالقرب من النَّاس، بوصفهم هموماً وأشواقاً، عبر شحذ حاسَّة التقاط ما هو جوهري في الحياة، حتى وإنْ تبدَّى في أبسط الأمور وأكثرها عاديَّة.

# 14. الكتابة وفوضى النَّفس

يبدو أنَّ الكثير من متاعب الكاتب مرتبطة بعمليَّة الكتابة ذاتها، فهو حين يتَّصل الأمر بالكتابة الإبداعيَّة، يغرق في ينبوع داخليّ عميق، هناك تكمن منطقة منْ فوضى النَّفس وتمزُّقاتها، وكلَّما أوغل الكاتب داخل نفسه بحثاً عنْ الضَّوء، كلَّما ازدادت الفوضى، كأنَّ مهمَّة الكاتب والمبدع عامَّة أنْ يبحث عن ذاته التَّائهة في خضمِّ تلك الفوضى، وأنْ يرمِّم -عبر الكتابة- انكساراته المختلفة.

هل الحزن طبيعة مستوطنة في أنفسنا، حتى لو كنَّا نحبُّ الحياة، وهو يجد في أتفه الأسباب وأبسطها ذريعته المرتجاة ليعلن احتلال حواسنا، والسَّيطرة على يقظتنا والمنام. ألأنَّ المسافة بين أحلامنا والحياة شاسعة وأكبر مما نتصوَّر؟!

مرَّة سألت إحدى الصَّحفيات الطَّيب صالح عما إذا كان حزيناً، فأجاب بالتالي: «في الدَّاخل أجل أنا حزين، لكنَّني لا أدري لماذا، كل ما أعرفه أنَّ في داخل النَّفس بركة واسعة من الأحزان. ومهمَّتي ككاتب ليست النِّسيان، بلْ أنْ أتذكَّر، والمشكلة بالنسبة إليّ هي تذكُّر أشياء نسيتها تماماً، لكنَّ النِّسيان في الحياة العاديَّة هو مرحلة الألم العظيم».

قال الطَّيب صالح شيئاً آخر مهمَّاً عن الخوف. برأيه أنَّ الأمل معناه أنَّ

العالم المألوف للإنسان على علّاته من المحتمل أنْ يتحوَّل إلى عالمٍ غير مألوف، والخوف سببه الانتقال من المألوف إلى غير المألوف. وردّاً على سؤال عنْ الحدث الحيّ الذي يستقرُّ في أعماقه، أجاب بأنَّ هناك أشياء ضاعت يتذكُّرها، لحظات وصل فيها إلى قليل من تحقيق اكتمال الذَّات، أحياناً يسترجعها، لكنَّها أطياف تمرُّ منْ حين إلى آخر. «هناك أناسٌ أحببتهم وذهبوا أتذكَّرهم، كذلك لحظات كانت مؤلمة جدّاً أو مفرحة جدّاً أتذكَّرها».

لكنْ هل يشكِّل الآخرون الجحيم على نحو ما ذهب جان بول سارتر؟

يرى الطَّيِّب صالح أنَّه تأتي لحظات يظنُّ فيها الإنسان بأنَّ الآخرين هم الجحيم، لكنْ في لحظات يصبح الجحيم داخليّاً في نفس الإنسان. هذه العبارة -برأيه- يجب ألَّا تؤخذ مأخذ الجدِّ: «أنا أحبُّ أنْ أنتمي للآخرين على علَّاتهم، ولا أحسُّ بهذا الجحيم إحساساً مستمرَّاً».

آراء الكتَّاب التي يقولونها خارج أعمالهم الإبداعيَّة تشكِّل مفاتيح أو مداخل معرفيَّة ونفسيَّة للولوج إلى عالم إبداعهم. ومن النَّادر أنْ يكتب المبدعون شهادات وافية تفصيليَّة، إنَّهم يفشلون في ذلك غالباً، لأنَّهم يكتفون بتضمين آرائهم في إبداعهم. لكنَّ شذرات الآراء التي يقولونها بين الحين والآخر كهذه التي قالها الطَّيِّب صالح تعيننا على معرفة أفضل ليس لأدبه فقط، وإنَّما لذواتنا نحن أيضاً كأفراد، لأنَّ حساسيَّة المبدع حَريَّة بالتقاط ما هو عامٌّ ومشترك لدى البشر جميعاً.

## 15. الكتابة بحبرٍ أسود

لإلبرتو مورافيا قصة طريفة عنوانها «إمرأة عاديَّة»، تناقش تلك العلاقة الملتبسة بين البسيط والمعقد. تقول المرأة التي تتحدَّث عنْ نفسها بوصفها راوٍ: «المشكلة هي عندما أكون في أتعس حالاتي أكون سعيدة بتعاستي، أنا معقدَّة أليس كذلك؟». لكنَّ المرأة سرعان ما تطرح على نفسها وعلى الآخرين السُّؤال التَّالي: «أودُّ أنْ أعرف من هو وما هو غير المعقَّد. في المدرسة تعلَّمت أنَّه يوجد في الطَّبيعة كائنات لها خليَّة واحدة، لذا يسمونها وحيدات الخليَّة، وأنا مستعدَّة للقسم أنَّه إذا أعطي الكلام لهذه الكائنات فإنَّها ستصرخ على الملأ: نحن معقَّدات، معقَّدات بشكل فظيع». كأنَّ المرأة تريد بذلك أنْ تخلص للقول إنه حتى أبسط الكائنات وأصغرها وأكثرها تفاهة في نظرنا هي الأخرى تنطوي على عالمٍ معقَّد. أي أنَّ التعقيد موجود حتى في البسيط، أي أنَّ البسيط ينطوي على المُعقَّد، أو قلْ إنَّ له تعقيده الخاص به.

لكنَّ موضوع القصَّة ليس فلسفيَّاً على عكس الانطباع الذي يعطيه الشَّرح أعلاه، إنَّ الموضوع أقرب إلى منطقة التَّحليل النَّفسيّ، تلك المنطقة الأثيرة لدى مورافيا، والتي تستحوذ على اهتمامه وتكاد تغطي مساحة الرؤية في رواياته وقصصه. تقول المرأة في موضع آخر في القصة: «أني لست معقَّدة إلا أمام النَّاس الذين يعرفون أنَّي معقَّدة، أمَّا مع الآخرين، فإنِّي أصبح بسيطة مباشرة، أشبه في كلِّ شيء تلك الكائنات التي أسلفت الحديث عنها والتي ما

هي إلا خليَّة وحيدة غير مسؤولة وآلية». وحين تصف زوجها تقول المرأة: إنَّه شخصٌ ذكيّ، لكنَّه يدَّخر ذكاءه لعمله فهو مهندس معماريّ، وهو خارج مكتبه وورشته رجل كالآخرين، أعني رجل عاديّ فكيف لشخص معقّد مثلي أنْ يتصرَّف مع شخصٍ عاديّ كزوجي؟

الأمر في منتهى السُّهولة -برأيها-، ولكنَّنا نترك الحلَّ للقارئ الرَّاغب في الاطلاع على قصة مورافيا، ما يشدُّنا تلك العبارة التي تنتهي بها الرواية: «ما فائدة التعقيد إذا كان المرء يتصرَّف في النِّهاية كشخصٍ بسيط؟!». وبعيداً عن البعد الفلسفيّ، وبعيداً أيضاً عن ولع مورافيا بالتَّحليل النَّفسيّ، فإنَّ السُّؤال أعلاه يكاد يلخِّص حالة عامَّة علينا أنْ نتعاطى معها في الحياة، عنْ أولئك النَّاس «المنفوخين في السُّترة والبنطلون» على رأي صلاح جاهين في واحدة من أكثر رباعياته شحنة بالسُّخرية المُرَّة، الذي شبَّههم بالبالونات التي سرعان ما تنفجر بوخزة إبرة رفيعة لتكشف عن «لا شيء».. في هذه الحال يبدو «التَّعقيد» مفتعلاً، مختلفاً، مصطنعاً، جزءاً من وجاهة زائفة، تتعمَّد التَّعقيد لإضفاء هالة على صاحبها لا تجدُ لها أسباباً لا في الواقع، ولا في شخص منْ يتعمَّد إضفاء هذه الحال.

إليكم هذه الحكاية أيضاً: أقامت الفنَّانة الشَّابَّة معرضها التَّشكيليّ الأوَّل. أحد النُّقاد الرَّاغبين في تشجيعها قال متحذلقاً: لوحاتك جميلة وتدلُّ على موهبة حقيقيَّة ولكنْ ينقصك العمق!. لم تفهمْ الفنَّانة الشَّابَّة ما يقصده النَّاقد بذلك، وقرَّرت تجاهل ما قاله، لكنْ بعد يومين نشرت إحدى الصُّحف مراجعة نقديَّة للمعرض كتبها النَّاقد نفسُه، قال فيها: هذه الفنَّانة تتمتَّع بموهبة أكيدة وأعمالها جميلة، لكنَّها للأسف تفتقر إلى العمق. لمْ يعدْ بوسع الفنَّانة تجاهل الملاحظة، راحت تفتِّش في لوحاتها وأوراقها القديمة بإمعان، وتفكِّر: ماذا يقصد بالعمق؟ في المساء لبَّت دعوة لأحد الأنشطة،

تناهى إلى سمعها همس الحاضرين وهم يستعيدون ما قاله النَّاقد عنها: موهبة، لكنَّ العمق ينقص لوحاتها.

مرَّ أسبوع لم تستطعْ فيه أنْ تمسك بالرِّيشة لترسم من جديد. في الأسبوع التَّالي حاولت أنْ ترسم، لكنَّها لمْ تصنع سوى خربشات خرقاء، وأحياناً كانتْ تعجز عن وضع علامة واحدة على الورق، وفي النِّهاية أصبحت يدها ترتعش بشدَّة لدرجة تعجزها عنْ الإمساك بالريشة. وراحت تنتحب وتصرخ: فعلاً.. ليس لديَّ عمق! في الأسبوع الثَّالث بدأت تفتِّش في كتب الفنِّ وتدرس أعمال الفنَّانين الآخرين، وتتجوَّل في المعارض والمتاحف، وذهبت إلى إحدى المكتبات وطلبت من البائع أعمق كتاب لديه فأعطاها كتاباً «عميقاً» لمْ تفهم منه شيئاً! وفي أحد المعارض التي أقامها أحد متاحف المدينة عن «الرَّسم الأوروبيّ في 500 عام»، اندست وسط مجموعة من الأطفال كان مدرِّسهم يصحبهم في جولة فنيَّة، وأمام لوحة من أعمال «ليوناردو دافنشي» تقدَّمت فجأة لتسأل المدرس: «ولكن.. هل يمكن أن تشرح لي إنْ كان لهذا العمل عمق؟».

ابتسم المدرس وهو يقول: «إذا كنت تريدين إحراجي يا سيدتي فمن الأفضل أنْ يكون ذلك بأسلوب آخر». فانفجر التلاميذ من الضَّحك، أما هي فعادت إلى البيت باكية. أصبحت السيِّدة الشابَّة غريبة الأطوار، ونادراً ما تغادر الغرفة التي تعمل فيها، رغم أنَّها لا تستطيع أنْ تنجز شيئاً، وأخذت تتناول أقراصاً لكيْ تنام، لكنَّها لا تعرف لماذا ينبغي أنْ تظل مستيقظة، وعندما يغلبها التَّعب تنام في مقعدها، وهي لا تذهب إلى الفراش لأنَّها تخشى عمق النَّوم، فتبقي على الأنوار مضاءة بالليل، وعندما يتَّصل بها أحد المنظِّمين أو مالكي دور العرض تصرخ في الهاتف: «دعوني وشأني.. فأنا ليس لديَّ عمق».

بعد أسابيع قرأ النَّاس في الصُّحف حكاية الفنَّانة التَّشكيليَّة الشَّابَّة التي ألقت بنفسها منْ أعلى برج في المدينة انتحاراً، لتسقط على حافة غابة صغيرة جثَّة هامدة. صارت حكايتها مادَّة للتَّداول: كيف تدهورت حالة هذه المرأة التي كانت ترسم بشكلٍ جميل حتى بلغ بها الأمر اختيار الموت وسيلة خلاص. في الصَّحيفة إياها التي نعت فيها النَّاقد لوحاتها بعدم العمق، كتب النَّاقد نفسه بعد موتها: «إنَّ بذرة هذه النِّهاية المأساويَّة مزروعة في لوحاتها، أعمالها تتَّسم بالعمق الشَّديد وبذلك التَّمرُّد الباطنيّ المتأجِّج للعاطفة»!.

لا نعلم إذا كانت هذه الحكاية قد حدثت بالفعل أم لا.. ولكنّها جوهر قصَّة قصيرة للألماني باتريك زوسكنيد مؤلِّف «العطر» و«الحمامة». بالطَّبع يمكن مدُّ هذه الملاحظة للحديث عن سلوك شائع يتَّجه أصحابه إلى إضفاء التَّعقيد على البسيط، إلى تعقيد البسيط. بدءاً من الكتابة نفسها التي لو عصرتها عصراً لما خلصت إلى شيء، أو إلى شيء بسيط من حجم كبير تحتلُّه هذه الكتابة، آفة بعض المثقفين، وصورتهم بالمناسبة مقترنة بتصوُّر نمطيّ عنْ التَّعقيد، هي ميلهم إلى تكبير، تضخيم، تعقيد المسائل التي هي في الأصل أكثر بساطة.

قرأت مرَّة حكاية عنْ تلميذ منطوٍ وخجول وصامت لا يكتب دروسه وواجباته إلا بقلم حبر أسود. الحظُّ العاثر لهذا التِّلميذ أوقعه تحت أيدي معلمَّة ترغب في تحليل كلِّ شيء، فأحالته إلى أخصائيَّة نفسيَّة لتدرس أسباب «السوداويَّة» التي تجعل هذا التِّلميذ مصرًّاً على الحبر الأسود بالذَّات في الكتابة، وبعد تحليل وتحرٍّ واستدعاء والديه للمدرسة، كان السبب في منتهى البساطة: ليس لدى التِّلميذ قلم آخر يكتب به!

## 16. الكتابة بيدين حرَّتين

ما علاقة الكاتب بيده؟

سؤال من النَّادر أنْ يلتَّفت إليه الكُتَّاب الذين يجدون في الكتابة أسلوب حياة في المقام الأول. وما حداني لطرح هذا السؤال الذي لم يسبق أنْ خطر في ذهني، شكواي -بين الحين والآخر- من آلام بيدي اليمنى، وهي آلام تزداد حين يزيد مكوثي على الحاسوب للكتابة.

عندما راجعت الطَّبيب قال إنَّه يرجِّح أنْ يكون مصدر الألم التِّهابا في الوتر، وكانت هذه بحدِّ ذاتها عبارة لافتة، فلمْ يسبق لي أيضاً أنْ فكَّرت أنَّ لليد علاقة بأمر اسمه الوتر، وحوَّلني إلى جلسات للعلاج الطَّبيعيّ دامت أسابيع، ولكنَّ التَّحسُّن كان بطيئا ومحدودا، ممَّا لا يجعلني في منجاة من القلق الذي ينتابني -بين حين وآخر- حين أفكِّر في علاقة اليد بالكتابة.

يعقد عبدالسلام بنعبد العالي في كتابه «الكتابة بيدين» مقارنة بين الكتابة باليد والكتابة على الآلة الكاتبة أو الحاسوب، وفيه يقرِّر أنَّ اليد تصون وتحفظ، تخط علامات، أنَّها تبيِّن وتدلُّ وتشير. اليد تنطق، فما يميِّزها أساساً هو أنَّها تعطي وتتلقَّى، تقبض وتنتزع.وعنْ الفيلسوف هايدغر ينقل نفيه بأنْ تكون للحيوان أيدٍ، فالحيوان يملك قوائم، والقوائم لا تصون ولا تشير ولا تدلُّ ولا تتكلَّم، لا تهب ولا تعطي، لا تأخذ ولا تردُّ، فهي -إذًا- لا تفكِّر، لأنَّ التَّفكير عمل اليد.

حتَّى في حال كنَّا بصدد كتاب مشترك التأليف، كما هو حال الرِّواية المشتركة لجبرا إبراهيم جبرا وعبد الرحمن منيف: «عالم بلا خرائط»، فإنَّنا لا نكون بصدد كتاب وضعته يدان، وإنَّما إزاء يد واحدة جرى تشكُّلها بتنازل كلٍّ واحد منهما عن يده الأصل لصالح اليد الواحدة المشتركة. ولا يمكن الحديث عن اليد المفكرة دون الوقوف أمام القلم الذي اقترن ارتباطه بها يدور الحديث عن الكتابة، لادوارد سعيد قول في هذا، هو الذي نشأ في عائلة تمتهن بيع القرطاسية والأدوات المكتبية التي تشمل -فيما تشمل- بيع الأقلام. لذلك فإنَّ أكثر ما لفته خلال زيارة له لمتحف فرويد في النَّمسا هو القلم الذي كان الأخير يكتب به مخطوطاته.

كان هناك قلم حبر أمريكيّ أسود ووحيد يعود تاريخه إلى ثلاثينيات القرن العشرين، وبحكم مهنة العائلة تعرف إدوارد سعيد على نوع القلم، وأخبر القيِّم على المتحف بالأمر، لكنْ ليس القلم وحده ما شدّ انتباه سعيد، وإنما الورق المصفوف أيضاً في المتحف.كان هناك عدد هائل من المخطوطات المعروضة التي تحمل كلُّ واحدة منها سمات الجهد اليدويّ الصَّعب والسَّخيّ المبذول في إنتاج نصوص فرويد الكبرى مثل «تفسير الأحلام»، «موسى»، «الديانة التوحيدية»، «مستقبل الوهم».

على عادة الكتَّاب اللماحين انطلق إدوارد سعيد من هذه المعاينة المباشرة لكتابة مقالة رائعة عنْ طقس الكتابة بالقلم، التي كانت نقلة كبرى نحو «أنسنة» الإنسان وحضارته.

لم ينتقلْ إدوارد سعيد أبداً إلى الكتابة على نظام «الوورد» المعروف في الحاسوب، وظلّ وفيّاً للكتابة بقلم الحبر، وكان ممتعاً كيف وصف ذلك في مقاله بهذا الخصوص، الذي كان قراءة في معراج الإنسانيَّة من التَّوحش نحو الأنسنة.

وهو أفصح عن هذا في نطاق التَّأمُّلات التي كتبها من وحي زيارته للمتحف المذكور، وقال إنَّه لا يريد أنْ يُجمل عاطفة غير ملائمة تجاه الكتابة باليد، لكنَّه وجد في قلم ومخطوطات فرويد ما يرمز إلى فكرة العمل، ذلك الجهد الرُّوحي غير المنقطع، في غياب أيِّ مساعدة إلكترونيَّة، كما عبَّر عنْ ذلك -وبتواضع- منظر القلم الوحيد المستلقي الذي أبدع الصَّفحات المملوءة بالحبر، بمظهرها المجعَّد غير المنظَّم.

المخطوطات التي رآها سعيد في المتحف أوضحت وبصورة محزنة -حسب وصفه- بأنَّ مؤسِّس التَّحليل النَّفسيّ ذاته كان أحد أنصار الكُتَّاب المنتج يدويَّاً وبصورة بطوليِّة، ممَّا حمل (سعيد) على تذكُّر العدد الغزير من المقالات والكتب التي صارت تنعي انحدار القراءة وموت الأدب.

يكاد برنامج الكتابة في الحاسوب «وورد» أن ينهي عناء كتابة المسوَّدات اليدويَّة، ثم إعادة النَّسخ والطِّباعة والتَّصحيح، وصولاً إلى النُّسخة الأخيرة، وبرأيه فإنَّ هذا أدَّى إلى استرخاء إنشائيّ واضح، حيث يمكنك الكتابة على لوحة المفاتيح بمجرد الجهد اللازم لضغط المفاتيح والأزرار، فتحفظ وتعدِّل وتهيِّئ وتدمج عدداً هائلاً من الكلمات بلا جهد أو عرق.

بعض الكُتَّاب الذين غادروا الكتابة بالقلم منذ سنوات، ظلُّوا يزاوجون بين الكتابة على الحاسوب والكتابة على الورقة، لكنَّهم تحرَّروا منْ «سحر» الحبر والورق، ليظفروا بالامتيازات الواسعة التي تمنحها لهم الكتابة على الحاسوب، وفي مقدمتها الاستغناء عنْ الحاجة للنَّسخ المتكرِّر لما يكتب، وسهولة الحذف والإضافة.

على صلة بهذا، فإنَّه وبعيداً عن انشدادنا الرُّومانسيّ للصَّحافة الورقيَّة، وما نحسُّه من ارتباط برائحة الحبر، أو بطقس الإمساك بالجريدة وفتحها على مصراعيها ونحن جالسون على مكاتبنا أو مستلقون على أرائكنا أو

حتى أسِرَّتنا، فإنَّ المستقبل -كما إلى ذلك تشير المعطيات- هو للصحافة الإليكترونيَّة.

وتبدو هذه الحقيقة موجعة لأنَّها تمسُّ مألوف عاداتنا، خاصَّة حين نتذكَّر أنَّنا أنفسنا، أعني الجيل المخضرم ممَّن يتعاطون مهنة الكتابة على أنواعها، طالما قاومنا الانتقال للكتابة على الحاسوب متذرِّعين بأنَّنا اعتدنا على تسويد الورقة التي يحرِّضنا بياضها على الكتابة، أقنعنا أنفسنا بأنَّ هذا البياض باعث على التَّفكير.

لكنَّنا سرعان ما اكتشفنا أنَّ بياض شاشة الحاسوب لا يقلُّ تحريضاً، فضلاً عما يوفره هذا الحاسوب من ميزات الحذف والإضافة والنَّقل السَّريع للفقرات من مكانٍ إلى آخر. وما قلناه عن متعة طقس الإمساك بالقلم، تهاوى أمام نقرات أصابعنا على أزرار الحاسوب، لنكتشف أنَّ العلم والعالم حين يتقدَّمان لا يأبهان كثيراً بما اعتدناه أو ألفناه، وأنهما يؤسِّسان -بهذا التَّقدُّم- عادات وطقوساً جديدة، علينا أنْ نعيد تكييف أنفسنا عليها. ومن ذلك أنَّ الصَّحافة الإليكترونية تشقُّ طريقها وتثبِّت أقدمها -لا بسبب الصُّحف الإليكترونيَّة المتزايدة والتي تجدِّد نفسها في اليوم الواحد عدَّة مرات- وإنَّما أيضاً منْ حقيقة أنَّه ما من صحيفة إلا وتملك موقعاً إليكترونيَّاً، بما يحملنا بالتَّدريج على التَّخلي عن عاداتنا القديمة في قراءة الصحف ونحن مستلقون على أرائكنا وربما على أسرتنا أيضاً، فنتحول إلى قراءتها إليكترونيَّاً.

ورغم أنَّ التَّعايش بين النمطين -الورقي والإليكترونيّ- سوف يستمرُّ لفترة من الزَّمن ربَّما تطول أكثر ممَّا يتوقع المتشائمون، ألا أنَّنا بالتَّأكيد سائرون نحو مستقبل علينا أنْ نودِّع فيه الشَّكل الذي اعتدناه من الصُّحف، كما ودعنا أشياء وطقوساً جميلة كثيرة أخرى، لصالح تقنيات جديدة لا يمكن قهر تقدِّمها.

## 17. النَّساء حين يكتبن

ونحن نقرأ أدباً للمرأة، شعراً كان أو سرداً روائيَّاً أو قصصيًّا، ينتابنا إحساسٌ يدفع للتَّساؤل عمَّا إذا كانت هناك لغة كتابة خاصّة بالنِّساء؟ في الإجمال فإنَّ الكتابة فعلٌ إنسانيّ غير محصور في جنس مَن يكتب -رجلاً كان أو امرأة- وإنَّما يرتبط بقيمة الإبداع الفنيَّة، لكنَّ هذا لا ينفي الخصوصية المرتبطة بانعكاسات جنس الكاتب وآثار الاختلافات السَّيكولوجية والظّروف الاجتماعية على عملية الكتابة.

التَّقسيم بين المرأة والرَّجل تقسيم اجتماعيّ وليس تقسيما فنيَّاً أو أدبيَّاً، لكنَّ شروط التقسيم الفنيّ ليست منعزلة عن الواقع، ومنْ هنا فإنَّ اختلاف عالم المرأة عنْ عالم الرَّجل هو الذي يحدِّد «خصوصية» إبداع المرأة وتعبيرها الذي يختلف عنْ تعبير الرَّجل.

في محاضرتها الشَّهيرة عن كتابة المرأة: «غرفة تخصُّ المرء وحده» تثير فرجينا وولف الإشكالية الأكثر تعقيدا، إشكاليَّة لغة المرأة، أو بتعبير أدقّ، علاقة المرأة باللغة متجسِّدة في مفهوم وولف المحيِّر حول «الجملة النسائية». من وجهة نظرها هناك ارتباط بين الاختلاف الجنسيّ واللغة. لذا فإنَّها ترى أنَّ الجمل المناسبة للرِّجال والنِّساء مختلفة.

«إذا كنَّا نساء فإنَّنا نفكِّر عبر أمهاتنا -تقول وولف- ومن العبث أنْ

نتوجَّه إلى الكتَّاب الرِّجال العظام للمساعدة، رغم أنَّه بوسع المرء أنْ يتوجَّه لقراءتهم بغرض المتعة. إنَّ الكاتبات يحتجن الكاتبات أمثلةً، فإذا أردن أنْ يكتبن بوصفهن نساءً فإنَّهن بحاجةٍ إلى رؤية أنَّ النِّساء قد كتبن -وليس أنَّ الرِّجال كتبوا أو أنَّ هناك ببساطة- كتابة».

ثمَّة منْ يرى أنَّه حتى لو اختلفت الثَّقافات فإنَّ النِّساء لا يختلفن، -النِّساء هنَّ النِّساء- بصرف النَّظر عن السِّياق التَّاريخيّ الاجتماعيّ الذي تتطوَّر فيه تجربتهن الإبداعيّة، فالتَّماثل أو حلقة الاتّصال بين النّساء طبقاً لهذا القول هي اشتراكهنَّ في كونهن نساء، وهو وضعٌ مشتركٌ رغم اختلاف الثَّقافات، فالاختلافات الثَّقافيَّة، أي التَّاريخيَّة، لا تعني شيئا بالنسبة لهذه التَّجربة «والتي تقع في مكان تشترك فيه كلُّ الثَّقافات الإنسانيَّة، وتتجاوز حدود التَّاريخ». كما أنَّ مفهوم «الأختية العالميَّة» أو «تحرُّر النِّساء على مستوى عالميّ بالفعل» تعتمد على تصوُّر جوهريّ للمرأة يتجاوز التَّاريخ والوطن والطَّبقة. وما عسى جوهر المرأة أنْ يكون إنْ لم تُشكِّله تجربتها المتعلِّقة بطبيعتها بوصفها امرأةً لها تاريخها المستقلّ في إطار التّاريخ الإنسانيّ العامّ.

أتكون طبيعة المرأة المتعلِّقة بطبيعتها أو تكوينها البيولوجي هي ما يحدد جوهرها، وحتى علاقتها بالكتابة؟

في «مفهوم المرأة غير الغربيَّة في الكتابات النسويَّة عن الهند»، ترى جولي إستيفن، أنَّ الأمر ليس على هذه البساطة التي تجعله يوحي بأنَّ تكوين النِّساء البيولوجي هو الذي يخلق ذلك «التَّشابه» بينهن بما يمحو الحدود الثقافية والاقتصادية والجغرافية ليصبحن مجرد مجموعة من النِّساء تتبادل أطراف الحديث، وإنَّما التَّجارب الملموسة لهنَّ هي ما يؤدِّي إلى إنتاج هذه الصِّفات المشتركة.

«إنّ الرّجل الأمريكيّ الذي انتصر على الطّبيعة انتصاراً متميّزاً هو نفسه أشدُّ النّاس خوفاً من طبيعة المرأة، ومن الأنوثة بحدّ ذاتها. وقد اخترع الأمريكيّ صورةً كاريكاتيرية للذّكورة، وهي المبالغة في الذكورة، فلا حساسيَّة، بل خشونة ومنطق ووقائعيّة، أما الأوروبيّ فلمْ يحقّق مثل هذه السّيطرة على الطّبيعة، لكنّه لم يشعرْ بالاغتراب الكامل عنها، ولذلك عاش بارتياح أشدَّ وهو في حالة من الصّداقة مع المرأة والطّبيعة الأنثوية».

قائلة هذا الكلام هي أنابيس ين في سياق سلسلة شهادات ضمَّها كتاب بعنوان (هكذا تكلَّمت المرأة). وشاركت في الكتاب مجموعة من أشهر النِّساء الأديبات المعاصرات عن تجاربهن الأدبيّة، متوقِّفات بشكلٍ خاصٍّ أمام هاجس المرأة المبدعة، على نحو ما تفعل أنابيس ين نفسها.تتحدَّث الكاتبة عن امرأتين في داخلها في مرحلة من مراحل إبداعها المبكّرة: امرأة محبطة، مرتبكة وحائرة، وأخرى تهمّ بالوثب صوب المشهد، وقادرة على الفعل، بامتلاء وغزارة، لكنّها بعد حين وجدت في نفسها الكثير من المرأة الثانيّة، فلم تعد محبطة ومرتبكة، لكنّها وصلت إلى مرحلةٍ من النّضج والإدراك، وإنّها باتت قادرة على التّمتع بالأشياء من غير قلقٍ وخوفٍ مرحلة الشباب، ومن غير حالة اللايقين، لذا فبالإمكان القول إنه ومع مرور الزَّمن انتصر جزء من الذَّات على الجزء الآخر.

توني موريسون الكاتبة الأمريكيّة المشاركة في الكتاب ترفض الحديث عن رواياتها بوصفها رواياتٍ نسويَّة، لأنّها لا تريد أنْ تضع نفسها في مواقف معلنة النّهاية أو مغلقة الأطراف، فكلُّ ما تقوم به في عالم الكتابة كان بهدف توسيع الأفق لا لإغلاقه، ولفتح الأبواب أحياناً دون إنهاء العمل الكتابيّ أو إغلاق دائرته، وترك النّهاية مفتوحة على العديد من الاحتمالات وإعادة التّحليل وإضفاء بعض الغموض على النّص.

وثمة آراء تحذّر من التّعاطي مع ما تكتبه النّساء بوصفه نصّاً نسائيّاً، من المستحيل تماماً أنْ نصل إلى مسافةٍ اقرب للنّفاذ إلى الحقيقة عندما نقرأ عملاً لامرأةٍ مبدعةٍ بوصفها امرأة، رغم ذلك فإنَّ الاطّلاع على تفاصيل ما ترويه المشاركات يفتح آفاقاً رحبة لرؤية أنّ حساسيَّة المرأة تجاه بعض مظاهر المعاناة الخاصّة بالمرأة لا بدَّ أنْ تترك أثراً مختلفاً عنْ ذاك الذي يظهر عند الرّجل.

ليس عبثاً أنَّ محرّر الكتاب أو ناشره اختار له هذا العنوان بالذّات: (هكذا تكلَّمت المرأة)، فهو يرغب في حملنا على رؤية شهادات تقولها النّساء تحديدا، عن أنفسهن بصفتهن نساء، وعن إبداعهن بوصفهن نساءً مبدعاتٍ وليس مبدعاتٍ فحسب، علَّنا نمسك ببعض المداخل لولوج تجاربهن الإبداعيّة ونحن على بصيرةٍ أوسع.

ويظل السؤال: هلْ تختلف المرأة الفنَّانة أو الكاتبة عن الرَّجل الفنَّان أو المبدع؟! وهل يكفي أنْ تكون المؤلِّفة أو الشَّاعرة أو الكاتبة امرأةٌ لنقولَ أنَّ ما تكتبه هو أدبٌ نسويّ، أليستْ بعض الكتابات النِّسوية تكرِّس النَّظرة الذُّكورية الدُّونيّة السّائدة تجاه المرأة.

أليستْ بعض أشعار وكتابات وإبداعات بعض المبدعين الرّجال أكثر تعبيراً عن هواجس وعوالم ودواخل المرأة من كتابات بعض النّساء عن أنفسهن؟! أليس بعض الرّجال أكثر مقدرةً على معرفة المرأة من المرأة نفسها؟! ونطرح هذا السُّؤال دونَ أيِّ شبهةٍ ذكوريةٍ.

بَيْدَ أنَّ هذا القول لا ينفي في الحقيقة وجاهة السّؤال ولا يقلّل منْ أهميِّته وقيمته، نعني: هلْ هناك أدبٌ أو فنٌّ نسويّ وآخر رجاليّ؟ هلْ الكتابة أو الإبداع يحتملان هذا التَّقسيم الذي يجعل جزءاً منهما مؤنَّثاً والجزء الآخر مذكَّراً؟ أمْ أنَّ التَّكوين النَّفسيّ والوجدانيّ للمرأة يجعل من طريقة تعبيرها عنْ نفسها مختلفةً عن الطَّريقة التي يعبِّر بها الرَّجل عنْ نفسه، خاصَّةً في

مجتمعاتٍ محافظةٍ أو تقليديَّة مثل مجتمعاتنا تعرَّضتْ وتتعرَّض فيها الذَّات المؤنَّثة أوالمرأة للتَّهميش والتَّغريب والإقصاء والتَّمييز؟

للبحث عن بعض إجابات على هذه الأسئلة يمكن تأمُّل ما قالته بعض الكاتبات العربيّات عن معاناة الكتابة عندهن؛ لنلاحظ أنَّ المرأة المبدعة وهي تتحدَّث عن القمع مثلاً في المجتمعات العربيَّة، لا تجدُ أمامها منْ مهربٍ سوى دمج معاناتها الخاصَّة بوصفها امرأةً مع المعاناة العامَّة للمجتمع.

فوزية أبو خالد -الكاتبة السَّعودية- تتساءل: «هل تكفي حواسّي السِّتة لفضِّ دسائس السُّؤال؟ وهل عندي من التَّهور والطَّيش ما يكفي لإنهاء دهشةٍ تنهي حياتي بهتكِ أسرارها التي تسرُّها نفسي عن نفسي؟». ليانة بدر -الرِّوائية والقاصَّة الفلسطينية- تقول: «لقدْ خرجت منْ شرطي الأنثويّ في الهنيهة التي أتيح لي فيها الكلام». اللبنانية هدى بركات تقول: «لأنِّي مجرد امرأةٍ كانت تعذِّبني كثيراً معاينتي بعذاب الرِّجال».

كأنَّ النِّساء الكاتبات يقلن إنَّهن حين يردنَ الذِّهاب بالإبداع إلى أحد شروطه -أيْ البوح- فإنَّهنَّ يصطدمن بحقيقة أنَّ المرأة محاصرةٌ بإملاء الصَّمت، لا بحرِّية الكلام، فيلجأن -وهن يكتبن- إلى حاسّةٍ أخرى إضافيةٍ غير متَّيسرةٍ للرَّجل هي الحاسَّة السَّابعة.

في سياقٍ قريبٍ من هذا، سأقرأ عليكم هذا النَّص الوجدانيّ الجميل أولاً: «أخذت قطعة قماش ناعمة، حريراً أبيض متورّداً نقيّاً كالجليد، صنعتُ لك مروحة من الوئام والفرح، مستديرة كالبدر المطلّ، تتموّج في كُميك سيِّدي، يمكنك الآن هفّها، إثارة هبَّةٍ باردة، غير أنّي أخشى الخريف إنْ أتى، وشتّت القيظ هفيفاته الباردة، أنْ توصد عليها في صندوق قصب، وفي منتصف الطَّريق يذوي حبّك لها».

لعلكم خمنتم أنّ النّص كتبته امرأة. هذا واضحٌ من ذلك الوهج الذي يثيره اشتعال الكلمات التي تفيض بالمشاعر، والمرأة التي كتبت هذا النّص هي من بلدٍ بعيدٍ يثير في نفوسنا الفضول والدَّهشة، من بلدٍ كبيرٍ مترامي الأطراف تمتدُّ حضارته بعيداً في أعماق التّاريخ، إنّه الصّين: والنَّص جاء في كتاب يتضمّن مختاراتٍ من شعر النّساء في الصّين، ترجمه إلى العربيّة صلاح صلاح وصدر عن دار الانتشار العربي.

جاءت النّصوص تحت هذا العنوان الموحي: (الأنامل النَّحيلة)، وهو عنوان يأخذنا إلى مُناخ القصيدة الأنثويّة الرّقيقة التي تقول حباً وعتاباً مرّاً وشكوى من الفراق والبعد.

يقال إنّ المرأة في الصّين اعتادت تقليديّاً على بعد الرجل عنها، ففي بلدٍ مترامي الأطراف وفي طبيعةٍ قاسيةٍ غالباً ما يذهب الرّجال إلى الخدمة العسكريّة أو إلى العمل في مدنٍ أخرى تتوفّر فيها أسباب الرّزق، وتبقى النّساء وحيداتٍ، لذلك فإن النّصوص المكتوبة تحت وقع مشاعر الوداع والفراق والبعد كثيرة.

لنقرأ ما تقوله إحدى الشّاعرات: «إنْ كنت لا تصدق أني دائمة البكاء، من ذاك الحين، افتح خزانة ملابسي، وتفحّص ثوبي الرّمادي الرّماني». أو ما تقوله أخرى: «لمَ تبللين وسادتك بالدمع سرّاً، لمَ تخفين أساك في الزُّهور». أو هذا النّص المدهش لثالثة: «ما أكثرَ الأشياء تقارباً وتباعداً: الشّرق والغرب، ما أكثرَ الأشياء عمقاً وضحالة: الجدول الصَّافي، ما أكثر الأشياء علوّاً ولمعاناً: الشّمس والقمر، من أكثر بعداً: الرّجل والزوجة».

الشّعر النّسائيّ الصّيني الذي في متناولنا الآن يؤكّد أنّ للمرأة العاشقة لغة آسرة خاصّة بها. إنّ البوح هنا يشفُّ عن نفسه بعذوبةٍ متناهية، وهو يلتبس بتعابير حسيّة واضحة تعبّر عن التّوق الحقيقيّ للحبّ الذي غالباً ما

يصطدم بظروفٍ قاسيةٍ تجعله متعذرّاً أو مؤجّلاً أو مقصيّاً، لذا تبدو المفردة الشّعريّة الأنثويّة أشبه بزفرة القتيل النَّابعة من أعمق الأعماق.

وينتصر الحبّ لنفسه بقصائد خالداتٍ، ما كان يمكن أنْ تقال إلَّا من نساءٍ بقلوبٍ كبيرةٍ يعرفن قدر الحبِّ ويمنحنه نفوسهن حتّى لوْ كان ذلك من دون رجاء، كما في (الملامة) التَّالية لإحداهن: «يقال إنَّ البحر عميق، إلَّا أنَّه ليس بنصف عمق الحبّ، للبحر على الأقلَّ سواحل، الحبُّ الكبير بلا شواطئ، خذْ قيثارتك، تسلَّقْ برجاً، حيث يملأ ضوء القمر الحُجَر الخاوية، اعزفْ أغنيةَ شوقِ الحبّ، لتتقطعَ الأوتارُ والقلبُ معاً»!

ولنختمْ بهذا النَّص المبهج: «لمْ أشدَّ نطاق عباءتي، حين طلبتَّ منِّي أنْ أُطلَّ من النَّافذة، إنْ رفرف ثوبي، نلقِ على ريح الرَّبيع باللائمة».

# 18. كلُّ فنٍّ حقيقيٍّ سياسيّ

رفضت توني موريسون الرِّوائية الإفرو- أمريكية، الفائزة بنوبل للآداب عام 1993 أنْ تكتب رواية يكون بطلها الرَّئيسي أبيض، وحين سُئلتْ عن السَّبب أجابتْ إنه هو السَّبب ذاته الذي يجعل الكتَّاب البيض لا يختارون الأَسودَ شخصيَّة رئيسيَّة، وتقول إنها لم تنشغل بعالم البيض خلال طفولتها، لذا لم تظهر شخصيَّات بيضاء مهمة في كتبها.

ليس بوسع مجتمع عانى طويلاً التَّمييز العنصريّ أنْ يشفى بسرعة من آثار ذلك، في التَّكوين النَّفسيّ بشكل خاص، حين يتَّعيَّن التَّحرر لا من الشُّعور بالاضطهاد الطَّويل وحده، وإنَّما من الشُّعور بالدُّونية أو النَّقص أيضاً، ومعالجة الألم الذي يسبِّبه شعور المرء بالظُّلم بسبب لون بشرته.

في طفولتها اهتمَّت توني موريسون بالباليه. تمنَّت لو تصبح راقصة باليه، وتابعت دروس الرَّقص سنوات طويلة، لكنَّ الكتابة ظلَّت حاضرة في مكانٍ ما في رأسها، ولأنَّها كانت أولَّ منْ التحق بالجامعة في عائلتها، فإنَّ العائلة تمنَّت لو أنَّها عثرت على عمل مناسب، ممَّا أبعد راقصة الباليه، وأحلَّ محلها أستاذة الجامعة، الأمر الذي لاءم العائلة.

بين أسباب أخرى جعلتها تكتب تأتي رغبتها في أنْ تسمع صوت المجتمع الأسوَد الأمريكيّ، وكسر الصُّورة النَّمطية التي شكَّلتها عنه كتابات

أسلافها وقرنائها من الكتَّاب الافرو-أمريكيين، يفسِّر ذلك أنَّها لم تتوجَّه إلى الكتابة إلا على مشارف الأربعين. ومع أنَّها لم تتوقَّع أنْ تمنح نوبل جائزتها لروائيَّة سوداء، لا بلْ لأيِّ روائيَّة، لكنَّها حين مُنحت الجائزة، قالت إنَّها لم تُمنح لها، إنَّما لكتبها التي تستحقُّ الجائزة برأيها، لذا لم تشعر بأنَّ نيلها الجائزة يرتِّب عليها مسؤوليات جديدة، قائلة: «لقد ميَّزتُ على الدَّوام بين هذه الفائزة بالجائزة وأنا. إنَّهما شخصيَّتان مختلفتان: إحداهما هي الشَّخصيَّة التي تبتسم، وثانيتهما هي هذه المرأة التي شرعت في الكتابة، وهي حياتي».

ومع أنَّها لمْ تفكِّر في أنْ تكون سياسيَّة، لكنَّها تعتقد أنَّ كلَّ فنٍّ حقيقيٍّ سياسيّ، وأنَّ تحويل أيِّ شيء لا سياسيَّاً هو فعل سياسيّ في حد ذاته. إذْ يتحدَّث «شكسبير» في مسرحياته عن الحكومة، والحرب، والسُّلطة، فكلُّ هذا سياسيّ في نظرها. بسبب الحرب الباردة ومناهضة الشُّيوعية ساد في أمريكا مبدأ ألَّا يكون الفنّ إلا جماليَّاً. وهكذا حُرِّف معنى كلمة (سياسة)، وتمَّت مساواتها بالدِّعاية.

لذا ترى أنَّ عملها -وهي تكتب- يكمن في إحياء العلاقة بين السِّياسة والأدب بما للكلمة من معنى.

## 19. محظورات السِّيرة الذَّاتيَّة

يبدو أنَّ شيئاً من الاعتبار يردُّ إلى أدب السِّيرة الذَّاتية، على الصَّعيد العربيّ، بعد طول تجاهل، بل نكران. ولعلَّ لذلك علاقة بظهور عدد من الكتب التي كانت السِّيرة الذَّاتيَّة موضوعا لها، مع ملاحظة أنَّ هذا النَّوع من السِّيرة ما زال مشوبا بالكثير من الحذر والحيطة والرِّيبة، لأنَّ ثمَّة مناطق ما زال كتَّاب السِّيرة يعدُّونها مناطق محظورا الاقتراب منها. وما أكثر النقاد والكُتَّاب الذين أشاروا إلى أنَّ الأدب العربيّ يخسر كثيراً من ثرائه وعمق وسعة تفاصيله بسبب إحجام الكتَّاب عنْ الكتابة الشَّفافَّة، الصَّادقة عن جوانب حياتهم غير المعروفة من القرَّاء، خاصَّة تلك المناطق التي تتطلَّب جرأة في البوح والاعتراف بالتَّفاصيل الحميمة التي لفّت فترات أو مراحل من حياتهم، مما كان سيقدِّم مفاتيح مهمَّة لولوج عوالمهم الإبداعيَّة والاقتراب من الزَّوايا المعتمة، نعني غير المضاءة في حياتهم.

حتى الآن مازالت الرِّواية هي الشَّكل الأثير للاعتراف. إنَّ الكاتب غالباً ما يلجأ للرِّواية وسيلة للبوح ولتسليط الضَّوء على فصول أو جوانب من حياته، دون أن يضطر إلى تسمية الأشياء بأسمائها، متَّكئا على أنَّ الأدب هو في الأصل مخيِّلة، فلعلَّ ذلك يعفيه من إحراجات كثيرة. ولم يقتصر الأمر على كُتَّاب القصَّة والرِّواية وحدهم الذين غالبا ما تداخلت بعض أعمالهم الرِّوائية بحياتهم الشَّخصية، وإنَّما امتدَّ ليشمل شعراء ومبدعين في أجناس

أخرى، كما فعل غازي القصيبي في «شقّة الحريَّة»، رغم التَّوضيح الذي أفرد له أولى صفحات الرِّواية منْ أنّ كلَّ الشَّخصيات الواردة ليست شخصيَّات واقعية، دون أنْ يمنع ذلك كلّ منْ قرأ الرِّواية عن التَّفتيش عن شخوص هذه الرِّواية في الواقع مستعينا بالملامح العامَّة التي رسمها القصيبي لها.

من بين علائم نضوج الرِّواية العربيَّة في السِّنوات الأخيرة، إنَّ الكُتَّاب كفّوا عن رواية سيرهم الذَّاتية في أعمالهم، وانصرفوا إلى طرق موضوعات تتطَّلب مخيِّلة واسعة ودراسة وتقصٍّ في التاريخ والحاضر، بالصُّورة التي تعكس مقدار التَّحولات في العالم العربي في العقود الأخيرة، ولكنْ على الصَّعيد الآخر هناك منْ يرى أنَّ انتعاش أدب السِّيرة الذَّاتية هو في أحد جوانبه تعبير عنْ رد الاعتبار إلى الإنسان من حيث هو ذات، من حث هو فرد، ومثل هذا الميل يتطَّلب مناخا من الحريَّة تجعل الأديب قادراً على رواية تفاصيل حياته، أو تفاصيل منها، تتَّصل خاصَّة بالجوانب الأشدِّ حميميَّة وخصوصيَّة فيها دون أنْ يخشى ردود الفعل التي يمكن أنْ تنشأ جرَّاء ذلك، والتي يمكن أنْ تتراوح بين تقديمه للمحاكمة أو سحب عمله من التَّداول على نحو ما جرى لرواية «الخبز الحافي» لمحمَّد شكري التي جاهر صاحبها بأنَّها بمثابة سيرة ذاتيَّة له، وبين التَّعريض الشَّخصي على نحو ما جرى لغادة السمان حين نشرت مراسلات غسَّان كنفاني لها. والأمر لا يتَّصل بحقل الأدب وحده، إنَّما بالسِّياسة أيضا، فغالبيَّة السِّياسيين العرب، بمن فيهم أولئك الذين أصبحوا خارج السُّلطة، مازالوا عاجزين عن كتابة سيرهم الذَّاتيَّة لأنَّهم محكومون باعتبارات وتعقيدات كثيرة، وإنْ فعلوا ذلك فإنَّ شهاداتهم التي تأتي منقوصة وقاصرة ومزوقة.

السِّيرة الذَّاتيَّة هي إعلان حريَّة شجاع. ومثل هذا الإعلان يتطلَّب مناخ حريَّة.

يفرِّق عالم النَّفس المصريّ الدكتور مصطفى سويف بين نوعين من الذِّكريات، نوع أوَّل يطلق عليه الذِّكريات المتوهِّجة أو المشتعلة، ونوعٌ ثانٍ يسميه الذِّكريات الخاملة. وجاء هذا التَّقسيم في حصيلة بحوثٍ قام بها علم النَّفس في موضوع الذَّاكرة، وخاصَّة ذاكرة الشَّخص عن أحداث حياته التي وقعت في ماضيه القريب والبعيد.الذِّكريات المتوهِّجة هي التي نقوم كنقاطٍ تجميع للعديد من الوقائع الماضية في حياتنا، وما يغلفها ويتعلق بها من مشاعر، إنَّها أقرب إلى أنْ تكون بؤرة الضَّوء السَّاطع التي تحدثها عدسة مجمِّعة للأشعة.

أما الذّكريات الخاملة فهي تلك التي لا تكاد تكثِّف شيئاً في داخلها، وهي تقف بمفردها كالنُّجوم الموشكة على الانطفاء، وهناك أيضاً ما يطلق عليه (الأنوار الكاشفة)، والمقصود به في البحوث النَّفسية مواضيع الالتقاء في الذَّاكرة بين أحداث اجتماعيَّة عامَّة وبين الأحداث الشَّخصية أو الخاصَّة. ومثل هذا الرَّبط يمكن أنْ يكون ذا فائدةٍ كبيرةٍ في استيعاب نوعٍ معيَّنٍ من الذِّكريات التي نحتفظ بها بصورةٍ متوهِّجة لا تقلُّ عن وهج الذِّكريات، ولكنَّها تختلف عنها في مبناها ومعناها لأنَّها تتركَّز حول أحداثٍ شخصيَّةٍ خالصةٍ، يدخل في تكوينها هذا الالتقاء الذي تشير إليه بين ما هو اجتماعيّ عامّ وما هو شخصيّ خاصّ. والأمثلة على هذا النَّوع من (الأنوار الكاشفة) كثيرة، حيثُ يكفي أنْ يقوم من يسردُ سيرته الذَّاتية بين شخصه وبين الأحداث التي مرَّ بها.

وهذا الاقتران بين الشَّخص وبين الأحداث التي عاشها والوعي بالتَّزامن، وتسجيله على شريط الذِّكريات ليكونَ هو نفسه مصدراً لتوليد طاقةٍ ذات جهدٍ عالٍ في تثبيت مجموعةٍ من الذِّكريات الشَّخصية وتوضيحها، وتعظيم قدرتها على اجتذاب أعدادٍ كبيرةٍ من الذِّكريات المنفردة العاديَّة وإلحاقها بجسم النّور الكاشف.

تساعدنا هذه الإضاءة في ولوج عوالم الكتب التي تعنى بالسِّيرة الذَّاتية، والتي تشهد في السَّنوات الأخيرة ازدهاراً، حيث صرنا نطالع الكثير من الكتب التي يُعنى أصحابها بقصِّ ذكرياتهم. لكنَّ الأمر لا يأتي على شكل سردِ عملٍ لوقائعَ وأحداث، وإنَّما يتداخل فيه الشَّخصي والحميم جداً بما هو عام، حيث تُعطى المساحة الأكبر لما يسميه علم النفس: (الذِّكريات التَّأويلية)، والمقصود بها الذِّكريات المحمَّلة بالمعاني والدِلالات، حيث نتعرَّف إلى الجوانب الخفيَّة في شخصيَّة من يروي سيرته وهو ينمو ويتعلَّم ويتغيَّر.

## 20. ذكاء الرِّواية

كان الرِّوائي الفرنسيّ بَلزاك مُناصراً شديداً للمَلكية، وعلى خلاف كُتّاب فرنسا الكبار وفلاسفتها لم يرَ أن الجمهوريَّة نظاماً مناسباً لفرنسا، نموذج الملكيَّة البريطانيَّة كان يروق له أكثر، مع ذلك ما من روائيٍّ كبير وجَّه نقداً لمثالب ومظالم المَلكية في بلاده، كما فعل بلزاك في رواياته، للدَّرجة التي حمَّلت النُّقاد على الاعتقاد بأن مضمون رواياته يتناقض مع موقفه السِّياسيّ المعلن.

على صلةٍ بهذا، كان كارل ماركس يقول إنه استفاد من نقد روايات بلزاك للمَلكية الفرنسيَّة ونظامها المتهالك، أكثر مما أفاده من دراسات وتحليلات سياسيَّة تعالج الأمر نفسه، وإجمالاً كان ماركس يبحث لدى الشُّعراء والرِّوائيين، أكثر من بحثه لدى الفلاسفة أو الكتَّاب السِّياسيين، عن الرُّؤى العميقة حول مصالح البشر ودوافعهم الماديَّة.

ومن شدَّة إعجابه بأعمال بلزاك، فإنَّه وقبل وقت قصير من تسليم المجلَّد الأوَّل منْ مؤلَّفه الشَّهير «رأس المال» إلى المطبعة، دعا ماركس صديقه فريدريك إنجلز إلى قراءة قصة «التُّحفة المجهولة» لبلزاك قائلا: «إنَّ هذه القصَّة هي تحفة صغيرة في حدِّ ذاتها، تزخر بالسُّخرية المبهجة». وتسرد «التُّحفة المجهولة» حكاية فرينهوفر، الرَّسام العظيم الذي قضى عشرة أعوام

يعمل ويعيد العمل في رسم بورتريه توقَّع أن يُحدِّث ثورة في الفنِّ عبر تقديمه «التعبير الأكثر اكتمالاً عن الحقيقة». وفي النِّهاية، عندما سمح فرينهوفر لزميليه بوسان وبوربوس أنْ يفحصا اللوحة بعد اكتمالها، هالهما ما رأياه من عاصفة من الألوان والأشكال المتراصَّة فوق بعضها البعض بشكل مشوَّش.

على خلاف ما توقَّعه الرَّسام، فإنَّ رأي زميليه في عمله كان محبطاً، حيث رأيا أنَّ الإفراط في مراكمة الألوان فوق البورتريه مرَّات عديدة لم يبقِ على شيءٍ منه، وهو ما دفع الفنَّان لحرق كلِّ لوحاته، قبل أنْ ينتحر هو نفسه.

لكن كيف يحدث أنْ يبدو هذا التَّناقض بين محتوى النَّص الأدبي والموقف السِّياسي المعلن لصاحبه؟ الجواب أو بعضه قدْ نجده في التَّأويل الذي قدَّمه ميلان كونديرا -وهو يتحدَّث عن الرِّواية- ملاحظاً أنَّ الرِّوايات الكبرى هي دوماً أكثر ذكاء -ولو بقليل- من مؤلفيها، داعياً الرِّوائيين الأكثر ذكاء من مبدعاتهم للانصراف إلى مهنة أخرى. يدعو كونديرا ذلك بحكمة الرِّواية، التي هي الصوت الآخر الذي يستمع إليه الرِّوائي وهو يكتب، وهو غير صوت قناعته الأخلاقية، أو تصورِّه المسبق.

## 21. الرِّواية تقول ما يغفله المؤرِّخون

كثيراً ما تصادفنا عندما نقرأ كتباً في التَّاريخ عبارة: «وفي رواية أخرى» خاصَّة حين يتعلَّق الأمر بسير الأعلام والشَّخصيات الكبرى، وأحياناً الأحداث الكبرى ذاتها، كأنْ يقال بأنَّ فلاناً من النَّاس ولد في سنة معيَّنة، في تاريخٍ معيَّن، ثم يضيف الكاتب: «وفي رواية أخرى» يقال إنَّه ولد في سنةٍ أخرى ويحدِّد هذه السَّنة.

يحدث أيضاً أنْ يقال إنَّ واقعة تاريخيّة معيَّنة وقعت في المكان الفلاني في التَّاريخ الفلانيّ، «وفي روايةٍ أخرى» يقال إنَّها وقعتْ في مكانٍ آخر وتاريخٍ آخر. ويمكن للقائمة أنْ تطول، فيقال بأنَّ فلاناً من النَّاس قد مات ودفن في بغداد مثلاً، لكن في روايةٍ أخرى يأتي من يقول إنَّه مات ودفن في الشَّام أو في حلب -ويحدِّد للمزيد من الدِّقة- مكان قبره الذي مازال قائماً حتى اليوم، وقد يأتي مؤرِّخٌ آخر فينفي الروايتين معاً ويحدِّد مكان الموت والدَّفن في مصر أو في تونس وهكذا.

هنا تكمن إشكاليَّة التَّاريخ الناشئة عن أنَّه لا توجد روايةٌ واحدةٌ وإنما روايتان، لا بل عدَّة روايات، وفي كلِّ روايةٍ من عناصر التَّرجيح ما يجعلها قابلةً لأنْ تصدق ولأنْ يُعتدَّ بها مرجعاً. وليس سهلاً على المؤرِّخ الفاحص الذي يقارن بين الرِّوايات بغية ترجيح هذه الرِّواية أو تلك أنْ يصل إلى قرارٍ

قاطعٍ ونهائيّ في هذا الصَّدد، كأن يقول إنَّ هذه الرِّواية بالذَّات دون سواها هي الرِّواية الصَّحيحة وما عداها فهو باطل؛ لأنَّ إثبات واقعة من الوقائع خاصَّة إذا كان يفصلنا عنها قرونٌ هو من الصُّعوبة بمكان، فضلاً عنْ أنَّه لا توجد ضهاناتٌ بأنَّ المؤرِّخ الفاحص للرِّوايات المختلفة هو شخصٌ متجرِّدٌ منْ الأهواء والميول، لا بلْ والقناعات المُسبقة التي تجعله يلوي عنق الوقائع التَّاريخية لتتلاءم مع هذه الأهواء. أي أنْ يجري التَّعسف على التّاريخ بإعادة تشكيل وقائعه وفق هذه الأهواء، وهو أمرٌ يقودنا للتَّأمُل مليَّاً في حقيقة ما إذا كان التّاريخ الذي ندرسه هو نفسه التَّاريخ كما جرى، كما حدث حقيقة أو أنَّه ما روي ونقل إلينا، وأنَّ الرِّواية لا تتسقّ بالضّرورة أو تتطابق مع حقيقةٍ ما جرى.. وقد تتطابق معها في عناصر وتفترق عنها في عناصر أخرى.

يقال إنَّ المنتصر هو من يكتب التاريخ.. ويبدو هذا القول صحيحاً إلى أبعد الحدود، فالمنتصر يصوغ وقائع التَّاريخ بما يتلاءم مع رؤيته. وبهذا المعنى يمكن القول إنَّ التَّاريخ المكتوب هو تاريخ المنتصر، دون أنْ ننسى حقيقة أنَّ المنتصر عبر التَّاريخ ليس واحداً، وأنَّ لكلِّ حقبةٍ تاريخيّة منتصرين خاصّين بها، ولهم رؤيتهم الخاصّة بهم التي قد تدفعهم إلى إعادة كتابة التَّاريخ وفق هذه الرؤية التي تتناقض مع الرؤية التي كانت سائدة في مرحلةٍ أو مراحل سابقة، وبهذا الفهم يمكن القول إنَّ التَّاريخ جرت كتابته عدَّة مراتٍ كتاباتٍ ناسخةً، بمعنى أنَ الكتابة اللاحقة نسختْ أو ألغتْ ما سبقها لصالح الرّؤية الجديدة المنتصرة.

وإذا كان التَّاريخ ليس روايةً واحدةً، ولا رواية أخرى، وأنّه عدة رواياتٍ وعديدٌ من الرُّواة، ولكلِّ راوٍ ما هوى، فإنَّ الذين يقرأون التَّاريخ والأدب معاً يستطيعون إقامة المقارنة بين الطَّريقة التي يروي بها المؤرِّخ الوقائع

التَّاريخية وتلك التي يروي بها الرَّاوي جانباً قد يبدو معتماً غير معروف من هذه الوقائع فيضيئه.

أبدى الرّوائي العراقيّ فؤاد التكرلي دهشته من أولئك المؤرِّخين الذين يقيمون خصومةً مع الأدب، فينفقون أعمارهم في التَّنقيب عن الوثائق والوقائع والسِّجلات أو يعودون لمن سبقهم في كتابة التَّاريخ من دون أنْ يقتربوا من الأعمال الأدبيَّة التي تصوّر المرحلة التاريخيّة التي هم في صدد الكتابة عنها، سواء أكانت عائدة لتلك المرحلة، أم أنها كتبت في وقتٍ لاحقٍ.

الرّوائيّ الحقّ هو مؤرّخ بامتياز، لكنّه لا يكتب التّاريخ بالطّريقة التي يفعلها المؤرّخ، وإنّما يختار مفصلاً زمنياً منْ هذا التّاريخ يثير اهتمامه فيكسبه حياةً من لحمٍ ودم، لكنَّ الفرق الأدقَّ هو ذاك الذي يصوغه -مرةً أخرى- فؤاد التَّكرلي حين يلاحظ أنَّ التَّاريخ يسجِّل العبور اللامنتهي للحشود الزَّمنية وهي تقطع الزَّمن، أما الرِّواية فتقوم بمهمةٍ تبدو نقيضةً هي الإمساك بوجود الفرد الإنسانيّ على صفحة الأيام، فتجعل منه مقيماً لا عابراً على خلاف ما يفعله التَّاريخ أو المؤرِّخون.

ثمة تفاصيل يبدو غالبها ذا طابعٍ إنسانيّ حميم، وهي لا تقع في بؤرة الواقعة التّاريخيّة، أيْ أنَّ الحديث لا يدور عن الحروب أو الهزائم والنّكبات ونيل الاستقلال وما هو في حكم ذلك من أحداث، وإنّما يدور حول جوانب تبدو بسيطة لو نظر إليها من زاوية الحدث التَّاريخي الكبير، لكنَّها جديرةٌ بأنْ تمنحنا فرصةً للتعرُّف إلى المرحلة التّاريخية التي تعود إليها، أكثر مما تمنحنا إياه رواية الوقائع التَّاريخية ذاتها.

هناك دارسون اهتمّوا بهذا النّوع من التّفاصيل الصّغيرة، فجمعوا المادة المتصلة بها، ليكتبوا تاريخاً موازياً للتّاريخ الذي نعرفه، أيْ أنَّهم لم يذهبوا للأحداث الجسام الفاصلة على نحو ما جرت العادة، وإنَّما ذهبوا ليوميات

الأطِّباء والمدرِّسين وسواهم ممن أسهموا في فتح المدارس والمستشفيات من أجل أنْ يقدِّموا فكرةً عن تفاصيل الحياة في الفترات التي بحثوها.

وفي هذا تندرج اليوم الكتابات التي تهتمُّ بتاريخ النِّساء مثلاً، أو بتاريخ الأقليَّات، أو الفئات المنسيّة أو المهمّشة في المجتمعات، لولوج الحقول البحثيَّة في التَّاريخ غير المطروقة كثيراً. ولو أخذنا الكتابات المهتمّة بتاريخ النِّساء، لوجدنا أنَّ الباحث المهتمَّ بهذا الموضوع، من حيث أراد أم لم يردْ، لنْ ينجو من غواية المقارنة بين ما كان عليه حال النِّساء في فتراتٍ تاريخيةٍ ماضيةٍ يشتغل عليها وبين حال النِّساء اليوم.

نقرأ لعبدالرحمن منيف -مثلاً- ثلاثيَّة (أرض السَّواد)، فتبهرنا بالمتعة التي تثيرها في نفوسنا ليس لأنَّنا نتابع فقط تفاصيل حياةٍ ومصائر الشَّخصيات التي ابتكرها، وإنِّما لأنَّنا أيضاً نلجُ عالم التَّاريخ ذاته، فنعرف العراق -بعد قراءة الرِّواية- أكثر ممَّا كنَّا نعرفه قبل قراءتها، وكما بات ممكناً أنْ نفهم جوانب منْ تاريخ العراق من خلال هذه الثلاثيّة أو من خلال (النخلة والجيران) لغالب طعمة فرمان، فإنَّه بالمثل يمكننا أنْ نعرف مصير منْ تبقَّى من العرب في الأندلس بعد سقوطها من خلال ثلاثيّة رضوى عاشور: (غرناطة، مريمة، الرَّحيل)، أو منْ خلال (تحت ظلال الرُّمان) لطارق علي، وتقدم لنا روايات نجيب محفوظ وإحسان عبد القدوس وقصص يوسف إدريس صورة عن القاهرة زمان، والقاهرة التَّالية أكثر مما تفعل الكثير من البحوث الاجتماعيَّة الاقتصاديَّة؟ والأمر نفسه يصدق على روايات حنا مينة عن تحوُّلات المجتمع السوريّ.

ليس القصد هو الاستخفاف بالأبحاث التي كتبت عن التَّحوُّلات التي شهدها المجتمع العربي، فبين هذه الأبحاث عدد من الإسهامات التي قدَّمت إضاءات مهمَّة عن هذه التَّحوُّلات، لكنْ نطرحه من زاويةٍ محددَّة

هي الإحاطة التي يقدمها الأدب، الرواية بشكل خاص، ببانوراما هذه التَّحوُّلات بالصُّورة التي يعجز العديد من الدِّراسات عن فعله. وما يصحُّ على المجتمع العربيّ يصحُّ على المجتمعات الأخرى. إنَّ تاريخ أمريكا اللاتينيَّة الغريب والسَّاحر يفهم بشكلٍ أدقّ عبر روايات ماركيز وإيزابيل الليندي وجورج أمادو، ونحن نتعرَّف إلى أوروبا القرنين الثَّامن عشر والتَّاسع عشر بشكل أفضل عبر روايات فيكتور هيجو وتشارلز ديكنز، ونعرف أمريكا عبر همنغواي، وروسيا من خلال تولستوي وديستوفسكي وغوغول أكثر مما نعرفها عبر الوقائع التَّاريخيَّة المجرَّدة حين تسرد سرداً بارداً محايداً.

يفعل الأدب ذلك لأنَّه يقيم بينه وبين الحدث مسافة، ولا نعني بالمسافة المدى الزَّمني بين لحظة وقوع الأحداث التي يرويها الأديب مختاراً مقطعاً زمنيَّاً معيَّناً من التَّاريخ، ولحظة الكتابة، وإنما نعني تلك التفاصيل المرهفة التي تتَّصل بالعمليَّة الإبداعيَّة حين يستعين المبدع بأدوات أخرى كالمخيِّلة والتَّحليل النَّفسيّ ودراسة نشاط العقل الباطن، فتأتي الشَّهادة ثريَّة، حارَّة، متدفِّقة، لا تقارن ببرود البحث وصرامته.

ميلان كونديرا يرى أنَّ التَّاريخ يهتمُّ بالجماعات والمجتمعات، والرِّواية تعنى بتاريخ الفرد، لكنَّ هذا القول قابلٌ للمحاججة؛ فالتَّاريخ هو الآخر يكتب تاريخ الأفراد، وإلا ماذا بوسعنا أنْ نقول مثلاً بصدد الكتب التي وضعت عن شخصيِّة نابليون أو تيمورلنك أو الإسكندر الأكبر أو سواهم. لكنّنا نحسب أنَّ ما يغفله المؤرِّخون تقوم به الرِّواية حين تجعل من التَّاريخ مسرحاً لها، فإذ ينشغل التَّاريخ بالحشود الهائلة وهي تزحف على الحدود أو تقيم المتاريس في الشَّوارع، وتسقط أنظمةً وتقيم أخرى، فإنَّ الرِّواية تمسك بالإنسان الفرد لتجعل منه مقيماً لا عابراً.

## 22. آية النص العظيم

ثمَّة ما يشبه النِّزاع بين من يرى أنَّ الرِّواية باتت ديوان العرب، بعد أنْ كان الشِّعر ديوانهم، وبين من يقول إنَّه لا يمكن تصوُّر العرب خارج القول الشِّعري. لكنَّ هناك منْ يرى أنَّ هذا النِّزاع والجدل مفتعل من أساسه، فلا تناقض بأنْ تبدع الأمة شعراً وأنْ تبدع روايةً أو سرداً. وأنه ما من قومٍ من الأقوام الأخرى وضع أمام نفسه شيئاً من هذه المفاضلة بين منْ يكتبون شعراً ومن يكتبون سرداً. فالشُّعراء الكبار -في الثَّقافات الأخرى- عاشوا جنباً إلى جنب مع كبار الرِّوائيين أو عاصروهم، فأعطتْ هذه الثَّقافات شعراً عظيماً ورواياتٍ عظيمةً دون أنْ تجد هذه الأمم مدعاة للمبارزة بين الأمرين.

حين نمتلك حلاً أو إجابة لمشكلة ما، فإنَّنا نكتب كتاباً فكريَّاً أو بحثاً، لكن عندما نعيش مشكلة ما أو عندما لا نعرف هذه المشكلة بوضوحٍ فإنَّنا نكتب رواية، فهناك مسائل لا يمكن حلُّها أو حسمها داخل الوجود مثل الموت والحبّ، وفي حالاتٍ مثل هذه ينبغي أنْ نكتب الرِّواية، وهنالك إشكالياتٌ يمكن أنْ نجد تجاهها حلولاً مثل المشاكل السِّياسيَّة أو التقنية، وفي هذه الحالة نستطيع أنْ نكتب نصوصاً فلسفيَّة لمعالجتها. إنَّ هنالك مكانة للرِّواية ومكانةً للبحث الفلسفيّ، لكنَّ هاتين المكانتين لا تصدران عن حاجةٍ واحدة.

هذا ما يراه (ريجيس دوبريه) في إطار مناقشاتٍ عامَّةٍ عن العلاقة بين أجناس الكتابة، وتقدِّم جنس الرِّواية مثلاً، فيما تتراجع مكانة الشِّعر في الحياة الثقافية، وبصورة أكثر تحديداً يمكن القول إنَّ السَّاحة الفكريَّة والثَّقافية في العالم لم تعدْ تقدِّم الأسماء الكبرى الجامعة، الماسكة بأكثر من ناصية، كما كان عليه الحال في فرنسا مثلاً التي كانت مثل هذه الأسماء تغطِّي فضاءها الثَّقافي. يصحُّ ذلك مع جان بول سارتر وكلود ليفي شتراوس وميشيل فوكو ورولان بارت والاتِّجاهات الفلسفيَّة الكبرى مثل الوجوديَّة والبنيويَّة والفريدويَّة والماركسيَّة في اتِّجاهاتها الجديدة، وكان الحال على الجبهة الشِّعرية مشابهاً، حيث كانتْ أسماء مثل اراغون وبول إيلوار وفاليري وسواهم تشكل (نجوماً) شعريَّة.

وحول هذه المسألة الأخيرة بالذَّات فإنَّ دوبريه يرى أنَّ الشِّعر قدْ غادر منذ زمن طويل مجال الحياة العامَّة. إنَّ فكر النَّاس حاليّاً هو خالٍ خلوّاً تامَّاً أو متصحِّراً من الشِّعر، فالشِّعر أصبح ثقافيّاً جداً وعميقاً جداً، ويخاطب النُّخبة الثَّقافية فقط، لأنَّه يتصاعد نحو قمةٍ ثقافيةٍ نخبويةٍ ورمزيةٍ دون أنْ يكون داخله هرمونيةٌ غنائيَّةٌ أو موسيقيَّة، وباتت وسائل الإعلام اليوم النَّقيض الفعليّ للشِّعر في مباشرتها وسطحيتها، بل هي التي ساعدت على تهميش الشِّعر؛ لأنَّ التلفزيون يريد أنْ يبيع سلعةً ما أو يسوِّق دعائيَّاً منتجاً استهلاكياً ما أو حتى فكرةً معيَّنةً، بينما الشَّاعر ليس لديه ما يبيعه، لذلك فإنَّه لا يهمُّ التلفزيون.

لكن الشِّعر ما زال يحيا داخل المجتمعات التَّقليديَّة، بل إنَّ دوبريه يقارن بين الحال في فرنسا وبريطانيا مثلاً من جهة اللتين لم يعدْ بالوسع وصفهما مجتمعاتٍ شعريةً، وبين الحال في إسبانيا حيث ما زال أهلها يمتلكون الحسَّ الشِّعريَّ، كسمةٍ من سمات المجتمعات التي تتذوَّق طعم الكلمات ومناخها،

لأنها تمتلك حرارةً عاطفيةً وحسيةً كبيرة، وحسّاً غنائيّاً عالياً، وهو قول يدفعنا للتَّأمُّل في حقيقةٍ مرعبةٍ حول الآثار المدمِّرة التي تتركها أدواتُ وأنماطُ الحضارة الحديثة على العالم الرُّوحي للإنسان، فكلَّما ذهبت المجتمعات أبعد في تملُّك هذه الأدوات واتِّباع هذه الأنماط، انحسرت تلك الفضاءات الرَّحبة -كالشِّعر مثلاً- التي تشكِّل عالم الإنسان الرُّوحي.

يرى فاليري بأنَّ هناك أبياتاً من الشِّعر (يجدها) الإنسان، وهناك أبيات أخرى (يصنعها صنعاً). وبوسع المتلقِّي الذَّواقة، قارئاً كان للشِّعر ومشاهداً للوحة التَّشكيلية أو مصغياً للموسيقا أنْ يدرك الفرق بين الأمرين. كان القدماء يعتقدون أنَّ الشَّاعر مثلاً ليس سوى أداةٍ أو وسيلةٍ تنطق بلسانه قوةً إلهيةً خفيةً، أمرٌ ما لا يُدرك يكمن في إبداعه حتى من قبله هو نفسه على النَّحو الذي أشار إليه الدكتور عبدالغفار مكَّاوي وهو يستعرض تجربة الشِّعر الحديث في إحدى دراساته القيِّمة. هوميروس يبدأ إلياذته بأنْ يطلب من آلهة الفنِّ أنْ تنبِّئه عن خصمه أخيل.

هذه النَّظرة المحاطة بهالة الأسطورة وهيبتها ليست علميَّةً تماماً، لكنَّ عدم الأخذ بها لا يُسقط عن الفنّ غموضه الذي يبرِّر البهجة التي تتغلغل في أرواحنا حين ننفعل بقصيدةٍ عذبةٍ أو بلوحةٍ أخَّاذةٍ أو بموسيقا ساحرةٍ، وهي انفعالات قد لا يعيها المبدع تماماً، لأنَّه يحمل بين ثنايا روحه درجةً من المباغتة لكونِ العملِ الذي أبدعه حمل معه كلَّ هذه الشُّحنة التي كانت تفيض في داخله، لكنَّه لا يعرف كيف وجدت تعبيرها المدهش في القصيدة أو في اللوحة أو في المقطوعة الموسيقيَّة التي تنقل إلينا الشُّعور بأنَّ كلَّ حواسّ الفنان كانت يقظة، للدَّرجة التي تنطبق عليها الحكمة اليابانيَّة القائلة بأنَّ «من يرهف السَّمع يسمع أصواتاً لا صوتَ لها». وهي حكمةٌ قد تسعفنا في ولوج هذا المقطع الشِّعري العذب: «من يبكي هناك، غير الرِّيح البسيطة، في

هذه السَّاعة الوحيدة ذات الجواهر القصيَّة؟ لكنْ من يبكي، قريباً كلَّ القربِ منِّي في لحظة البكاء».

شاعرٌ أسبانيٌّ معاصر أهدى أحد كتبه إلى ما يدعوه: (الأقليَّة الهائلة)، وثمَّة مُفارقةٌ مُحيِّرة تنمُّ عنها هذه العبارة، فكلمة أقليَّة تقلِّل العدد ولكنَّ كلمة هائلة تزيده فوراً، فأفراد هذه الأقلية كُثر إلى درجة أنهم لا يُحصون شأنهم في ذلك شأنُ أيِّ شيءٍ هائل. حامل نوبل المكسيكي أوكتافيو باث عاد إلى هذه العبارة وهو يناقش السّؤال التَّالي: كم من النّاس ما زالوا يقرؤون كتب القصائد. وعلينا ملاحظة أنَّه لم يقل كمْ عدد النَّاس الذين يقرؤون الشِّعر، وإنما استخدم مفردة القصائد بالذَّات، وله في ذلك سبب؛ فالإنسان بوسعه أنْ يجادل إلى ما لانهاية حول ما هو الشِّعر، لكنَّه ليس من الصَّعب التَّفاهم حول معنى كلمة القصيدة التي هي برأيه (مصنوعة) من كلماتٍ بغرض احتواء مادةٍ ما وإخفائها في الوقت ذاته.

في (الأقليَّة الهائلة) مُخاتلة، فإنْ كانت لا تُحصى فهي ليست بأقليَّة وإنْ كانت تحصى فهي ليست بهائلةٍ. لكنْ يمكن تقليب العبارة على أكثر من وجه لنلاحظ أنَّ قرَّاء القصائد الذين يظلّون قلّة رغم كثرتهم -بالمعيار النِّسبي- يشتركون في ما هو هائل، وهذا الهائل هو ذاك الذي لا قياس له.

هذا الهائل أشبه بذاك السِّحر الذي يجتاح أفراد بعض قبائل أمريكا الاستوائية من الرِّجال والنّساء وهم يتحلّقون مع حلول الظَّلام حول نارٍ موقدةٍ ليستمعوا بتأثّرٍ شديدٍ لحكاياتٍ عن أسلاف القبيلة وآلهتها، كأنَّ الأموات يحضرون هذا الطَّقس الليلي السَّاحر ثم يعاودون الذِّهاب -بعد انتهائه- إلى الموت حتى ليلة الغد. الشُّعراء كما السَّحرة، ينادموننا بشعرهم في المساء ويذهبون إلى النَّوم الطَّويل، لكنهم يعودون بكلِّ جلالٍ حين نستدعيهم.

حتَّى الطَّبعة الخامسة من (أوراق العشب) لوالت ويتمان لم ينل الشَّاعر بنساً واحداً من عائد ديوانه، لأنَّ قليلين كانوا يعرفون اسمه ويقدِّرون قيمته الشِّعرية، لكن سيقدَّر لوايتمان أنْ يعيش ليرى طبعات دواوينه تتدافع واحدةً وراء الأخرى، وتُقرأ من الآلاف بعد الآلاف من القرَّاء. على خلاف الكتب الأكثر مبيعاً التي تظهر مثل النيزك مُحدثةً ضوءاً فاقعاً ثم تتلاشى، فإنَّ الشِّعر الحقيقيّ يندرج في إطار تلك الكتب التي تدرِّبنا على أنْ نحيا وأنْ نحبَّ وأنْ نبلغ مكامن الجمال في عمق أرواحنا، لذا فإن شاعراً مثل المتنبي ما زال يعيش بعد ألف عام.

ولأنَّنا في سيرة المتنبي نسأل: هل يبدو المتنبي مثلاً أقرب إلى قرَّائه العرب اليوم أكثر من قرَّائه في عصره وفي العصور اللاحقة. المؤكَّد أنَّه اليوم مقروء أكثر لسببٍ مهمٍّ هو أنَّ دواوينه تطبع في آلاف النّسخ، وهكذا كان متعذِّراً في السَّابق، وبالتَّالي فإنِّه يعرف بصورةٍ أوسع مما كانت عليه في زمنه وفي ما تلاه من أزمنة، ولكنَّ هذه المعرفة الأوسع له تيِّسر كذلك اكتشافه من جديدٍ مرةً ومراتٍ. قارئ اليوم المزوَّد بأدواتِ معرفةٍ جديدةٍ وبذائقةٍ جديدةٍ يرى في المتنبِّي أشياء جديدةً لم يكنْ بوسع مجايليه أنْ يروها، وهذه آية النَّص العظيم الذي هو كالحجر الكريم الذي يزداد تألُّقاً مع الزَّمن ولا يبلى؛ لأنَّنا مع الزَّمن نكتشف مكامنَ بريقٍ جديدةً في الأحجار الكريمة التي لا تُبلى وتزداد تألقاً مع الزمن.

«أؤمنُ بالدور المخلِّص للشِّعر، بقدرته على الإشفاء أمام الاختلالات التي يُمكن أنْ يمدَّنا بها التَّاريخ في عالم مثل العالم المحاصَرُ بالعُنف والبلايا والحُروب الجائرة والاستهانات بحقوق الإنسان. في عالم مثل هذا، يجبُ المطالبة بالحلول المنصفة للذكاء، بالأساليب الإنسانيَّة القديمة للعقل».

هذا ما يراه الشَّاعر المكسيكي خوسيه مانويل، ويندرج ذلك في إطار

فهم أشمل لوظيفة الإبداع لإنقاذ أنفسنا من جور العالم: «أنْ تقرأ كتاباً، أن تستمع إلى كونشيرتو، أنْ تتأمَّل لوحة هي أشكال فورية وفعَّالة للدفاع عن أنفسنا من كلِّ ما يُهيننا أو يسعى إلى أن ينقص من اختياراتنا للحُرِّيَّة والطمأنينة. لرُبَّما يَتَسَنّى بذلك أنْ تسودَ حساسيَّة جماعيّة جديدة تجعلُ الفكر النقدي يتغلَّبُ على الفكر الوحيد».

# 23. براءة الشِّعر منْ قائله

تضعنا ظاهرة مثل سعيد عقل الشَّاعر اللبناني الذي رحل عن قرن ونيف في شيء من الحيرة. مواقفه السِّياسيَّة تثير في النَّفس الاستفظاع، هو الذي دعا كلَّ لبناني لأنْ يقتل فلسطينياً، وهو الذي أطلَّ من على الشاشات مرحِّباً بجيش شارون وهو يجتاح بيروت، ومهلِّلاً للقتلة الذين ارتكبوا مجزرة صبرا وشاتيلا. ليس لبنان هو من يمكن أنْ يأخذ دعوات سعيد عقل هذه على أيِّ محمل للجد. في ما أعطاه ويعطيه لبنان لفلسطين وللفلسطينيين، وللعروبة عامة، نجد الجواب.

وليست مواقف عقل في السياسة وحدها ما تثير الاستهجان، وإنما أيضاً دعوته إلى «لغة لبنانية» بديلة للعربيَّة تكتب بالحروف اللاتينية، وما يبدو -زيفاً- نوعاً من الشُّعور الوطنيّ الذي يدفع صاحبه للمغالاة في حبّ لبنان: «هالكم أرزة العاجقة الكون»، ليس في جوهره سوى موقف انعزالي، شوفيني، كاره للعرب ولغتهم، وهو بالذَّات الذي كتب بالعربيَّة أجمل قصائده، ثم ماذا يبقى من اللهجة اللبنانيَّة أو غيرها من اللهجات: العراقيَّة أو المغاربيَّة أو الخليجيَّة من روح إذا جُرِّدت منْ روحها العربيَّة، أليست العاميَّة -في الأصل- عربية خرجت من القاموس ثم تطبَّعت بأطباع الحياة وضروراتها، دون أنْ تغادر عربيَّتها؟

كان الأمر سيكون سهلاً لوْ كان سعيد عقل مجرَّد كاره للفلسطينيين وللغة العربيَّة، في لغتنا ما يكفي من الكلمات لهجائه وتقريعه وتسفيه دعواته، وإدانة شوفينيته وضيق أفقه. مشكلتنا مع سعيد عقل هي شعره. ماذا نفعل بقصائده الخالدات التي خلدها صوت فيروز، وتشاء سخرية الأقدار أنْ تكون أشهرها عن القدس، قلب فلسطين، التي حرَّض على قتل أبنائها؟

من المؤكَّد أنَّ سعيد عقل الذي كتب هذه الرَّوائع قد غادر شعره حين اختار أنْ يكون انعزالياً وشوفينيَّاً وداعيَّة للقتل. يمكن القول إنَّه غادر نفسه. تختلُّ القصيدة حين يغادر الشَّاعر الأفق الإنسانيّ للشِّعر، أفق التَّسامح وأخوَّة البشر والسُّمو على الضَّغائن. ما منْ تجنٍّ في هذا القول؛ لأنَّ سعيد عقل كفَّ عنْ أنْ يكتب شعراً لافتاً بعد أن غادر خندقه الأوَّل إلى خندق لا يليق بشاعر.

لقد خان شعره. هكذا تبدو الصُّورة. شعره معصوم من خطاياه، لذا نحن نجلّ هذا الشِّعر ونحبُّه جزءاً من ذاكرتنا الشِّعريَّة والغنائيَّة، وهو شعر سيعيش كما عاش هذه العقود، وهو سيعيش لأكثر من سبب، أهمُّها براءة هذا الشِّعر من قائله.

## 24. مقال خبري.. خبر مقالي

ثَمَّةَ اعتقاد شائع فحواه أنَّ ما ينشر في الصُّحف من مقالاتٍ وآراء هو قرين السَّطحية والمباشرة وعدم العمق، وأنَّ العمق والجديَّة والأصالة قرينة ما هو بين دفتي كتاب، وعنْ هذا الاعتقاد تشكَّلت انطباعاتٌ خاطئةٌ عند تصنيف مستوى الكتابة أو جديتها أو عمقها، فيقول القائلُ حين يريد التقليلَ من أهمية كتابةٍ ما: إنَّها كتابةُ صحافية، كأنَّه بذلك اختزل القول في إعطاء تقييم أدنى لهذه الكتابة بالمقارنة مع ما سواها، أيْ مع ما هو ليس كتابةً صحافية.

هذه التُّهمة في بعض أوجهها تهمةٌ جائرة، لكنْ ولتبديد أيِّ استنتاجاتٍ متسرِّعةٍ نقول: إنَّ في الصَّحافة الكثير من الغثِّ والاستسهال، ولكنْ فيها الكثير من الموادِّ والمقالات والآراء التي لا تختلفُ عن الموادِّ التي تنشر في الكتب الجادَّة، من حيث وزنُها وعمقها. قلنا الكتب الجادَّة، ولم نقلْ الكتب على إطلاقها، ففي الكتب كما في الصُّحف يوجد الغثُّ ويوجد السَّمين، يوجد العميق ويوجد السَّطحي، وبالتالي فإنَّ معيارَ جودةِ المادةِ لا يتوقَّفُ على الوعاء الذي يحملها، كتاباً كانَ أو دوريةً ثقافيةً، أو حتى صحيفةً يوميةً سيَّارةً.

الباحثُ المغربيُّ عبدالسلام بنعبدالعالي يصف المقالة الصَّحافية الحاملة للمعرفة الفكريَّة بالكتابة الشَّذرية، وأحسب أنَّه يعني بذلك الكتابة التي تتوخَّى التَّكثيف والإيجاز وكلَّ ما يمكن أنْ ندرجه تحت باب نظافة اللغة

أو صفائها من التَّرهُّلات والزَّوائد غير الضَّرورية، وفي إطار توضيحه لهذه الفكرة ذكَّرنا بقممٍ بارزةٍ في دنيا الفكر قدمتها إلينا الصُّحف، قبل أنْ تقدِّمها الكتب، كأنَّه يحذر من مغبَّة الحطِّ من دور الصَّحافة كناشرٍ للمعرفة، بما فيها المعرفة الفلسفية ذاتها، هو الذي اجترح مأثرة تقديم مادة فلسفية في غاية العمق والرَّصانة، على شكلِ مقالاتٍ صحافيةٍ تنشر في الصَّحافة المغربيَّة والعربيَّة عامَّة، قبل أنْ يجمعها في كتب نعود إليها مراراً لثرائها وعمقها.

الكاتب الأورغواني الكبير إدوارد غاليانو هو أيضاً لا يوافق على أنَّ الكتابة الصَّحافية أقلُّ شأناً منْ تأليف الكتب، وهو ينتقد النَّظرة المتوارثة إلى الصَّحافة بوصفها الجانب المعتم من الأدب، فالكتابة بشتَّى صورها هي -بالنسبة إليه- أدب، بما في ذلك الجرافيتي، ومع أنَّه مؤلِّف للكتب منذ وقت طويل إلَّا أنَّه يقول إنَّه تعلَّم في الصحافة، التي يمتنُّ إليها لكونها أفاقته وبيَّنت له وقائع العالم.

في منتصف القرن العشرين أصدر سلامة موسى كتاباً عن الصَّحافة أسماه: «الصَّحافة حرفة ورسالة»، وهو عنوان يختزل ما بين دفتي الكتاب منْ أفكار ومعلومات حول الصَّحافة، التي يجب أنْ تكون حرفة ويجب أنْ تكون رسالة في الآن ذاته، فالحرفة وحدها لنْ تكفي لخلق صحافة جيِّدة والرِّسالة وحدها لنْ تكفي لخلق هذا النَّوع من الصَّحافة، يجب الجمع بين الأمرين، وفي الكتاب مقال خصَّصه سلامة موسى للعلاقة بين الصَّحافة والأدب، واختار له العنوان التَّالي: «كيف نرفع الصَّحافة إلى مقام الأدب»؟

واعترف بأنَّه قد يكون مستسلماً للخيال لو تساءل كيف يكون حال هذه المجلَّة الأسبوعيَّة أو تلك الجريدة اليوميَّة لوْ أنَّ رئاسة تحريرها سلمت للطفي السَّيِّد، الذي هو فضلاً عنْ كونه مثقفاً ومفكِّراً وداعية للتقدُّم والنَّهضة، هو نفسه منْ ترجم مؤلَّفات أرسطو الفلسفية: «أرسطوطاليس في الصَّحافة؟»،

هكذا يسأل سلامة موسى ويجيب: «أجل.. ولم لا»؟

وقد يكون الخيال قد شطَّ بطارح السُّؤال والمجيب عليه، فلعلَّ مكان الفيلسوف مكان آخر غير رئاسة تحرير صحيفة أو مجلة أسبوعيَّة، ولكنَّ سلامة موسى كان محقَّاً تماماً حين قال: «إنَّ الصَّحفي الممتاز هو الذي يكون قد وصل إلى الصَّحافة بعد أنْ انصهر في بوتقة الآداب والعلوم والفنون»، وشرح ذلك بالقول إنَّ ذلك يجعل منه -أي من الصَّحفي- على معرفة وتقدير لتولستوي وغوته، ويمكِّنه منْ أنْ يفكِّر بعقل فولتير حين يتحدَّث عن قانون المطبوعات في مصر آنذاك. في كلمات موجزة: «الصَّحفي الممتاز هو الفيلسوف الأديب العالم الفنان».

أحد النَّاقدين في الولايات المتَّحدة كتب ذات مرَّة يقول إنَّ «كرستيان سينس مونيتور»، وكانت من كبريات الصُّحف الأمريكيَّة في وقت ما قد انحطَّ شأنها لأنها لم تعد تبالي بالآداب والعلوم، وأنَّها كانت تُعنى قبلاً بتثقيف قرَّائها أكثر. ولم تردّ الجريدة على هذا النَّاقد بنكران ما قاله، ولكنَّها عمدت إلى العدد الذي صدر فيه المقال النَّاقد فجعمت ما فيه من آداب وعلوم وفنون وطبعت كلَّ ذلك في كتاب مستقلّ يحوي أكثر من مائة صفحة، فكان كتاباً رائعاً ظلَّ يباع لفترة طويلة، وكان هذا محصول عدد واحدٍ من جريدة يوميَّة.

لكنَّ سلامة موسى يقول شيئاً آخر لا يقلُّ أهميَّة وهو يتحدَّث عن شروط الصَّحفي الممتاز: «أحسن الصَّحفيين هو من عمل مخبرا في بداية حياته الصَّحفية، وأحسن الكُتَّاب المعلِّقين هو من اعتاد -لسبق خدمته في إيراد الخبر- أنْ يصل بين الأخبار والمقالات أو يكتب المقال الخبريّ أو الخبر المقاليّ». إنه بذلك يكسب تعليقاته حيويَّة الخبر، ويضفي على صلته بقرَّائه حيويَّة الحياة، على خلاف الصَّحفيين الذين أتوا إلى المقال دون أنْ يمرُّوا بمدرسة كتابة الخبر، ومدرسة اقتناص هذا الخبر.

وفي كتابه: «الأدب وفنونه» خصَّ الدكتور عز الدين إسماعيل المقال الصَّحافي بفصل اعتبره فيه أحد فنون الأدب، وقال بهذا الخصوص: «كلمة المقالة ليست غريبة على اللغة العربيَّة، ولكنَّها منْ حيث دلالتها الفنيَّة تعدُّ محدَثة في أدبنا العربيّ. والحقُّ أنَّ تاريخ المقالة عندنا يرتبط بتاريخ الصَّحافة، وهو تاريخ لا يرجع بنا إلى الوراء أكثر من قرن ونصف قرن بكثير. وبذلك يكون المقال قد دخل في حياتنا الأدبيَّة بعد أنْ أخذ في الآداب الأوروبيَّة وضعه الحديث. كلمة مقال كانت في الحقيقة اقرب إلى ما عرفه الأدب العربي القديم في «الرسالة»، لا في الرِّسالة الشَّخصيَّة أو الديوانيَّة، ولكنْ الرِّسالة التي تتناول موضوعاً بالبحث، كرسائل إخوان الصفا مثلاً. وهي بذلك كانت تطول حتى تملأ عشرات من الصَّفحات. أما المقالة في وضعها الفنيّ الحديث فتتميَّز بالقصر؛ لأنَّها لا تحاول أنْ تشمل كلَّ الحقائق والأفكار المتَّصلة بموضوعها، ولكنَّها تختار جانباً أو على الأكثر قليلاً من جوانبه لتجعله موضع الاعتبار.

وهنا يكون ما فيها من فن؛ لأنَّ المؤلِّف يجب أنْ يختار هذه الجوانب من موضوعه بحيث يستطيع تقديمها إلى قرَّائه بطريقة مشوِّقة. وهذا لا يتضمَّن المهارة في اختيار موضوع محدَّد، والحرص في اختيار المادة المتَّصلة به فحسب، بل يتضمَّن كذلك الحذاقة الكافية لتوزيع درجات القوَّة على المواضع المناسبة من المقالة، وذلك لضمان الاستجابة المطلوبة عند القارئ.

فالمقال ليس حشدا من المعلومات، وليس كلُّ هدفه أنْ ينقل المعرفة، بل لا بدَّ إلى جانب ذلك أنْ يكون مشوِّقا. ويكون المقال كذلك حتى يعطينا من شخصية الكاتب بمقدار ما يعطينا من الموضوع ذاته. فشخصية الكاتب لا بدَّ أنْ تبرز في مقاله لا في أسلوبه فحسب، بل في طريقة تناوله للموضوع، وعرضه إياه، ثمَّ في العنصر الذَّاتي الذي يضيفه الكاتب من خبرته الشخصيَّة وممارسته للحياة العامَّة.

والمقال نفسه يبدأ بأنْ يكون فكرة في رأس الكاتب تظلُّ فيه فترة من الزَّمن تنمو فيها وتكبر وتأخذ الشَّكل السَّويّ، وهي في تلك الفترة من النُّمو تتغذَّى منْ ملاحظة الكاتب، ومن قراءته المتعدِّدة النَّواحي، ومنْ خبراته الشَّخصيَّة. ومنْ هنا اعتمد المقال على الحكاية والمثل والإشارة إلى جانب المادَّة التَّحصيليَّة، وكلُّ ذلك يتشكَّل – حين يأخذ صورته النِّهائيَّة بحالة الكاتب النَّفسيَّة.

ومعنى هذا أنَّ الكاتب يحدِّد مشروع مقاله قبل أنْ يكتبه بحيث تتوجه كلُّ مادته على اختلاف أنواعها إلى جلاء فكرة واحدة في جميع جوانبه، وفي الوقت الذي يحرص فيه الكاتب على تماسك مقاله وقوَّته نجده حريصا على إمتاع قارئه. ولمَّا لم يكنْ للمقال ميدان محدَّد فقدْ رأيناه يتنوَّع أنواعاً عدَّة، فمقال أدبيّ وآخر سياسيّ وثالث اجتماعيّ ورابع نقديّ إلى غير ذلك من الأنواع.

ومن الأدباء العرب الذين جمعوا بين الكتابة الأدبيَّة وكتابة المقال الصَّحفيّ باتقان يبرز اسم الأديب السُّوداني الرَّاحل الطَّيِّب صالح الذي نقل مهاراته في السَّرد إلى تجربته في كتابة المقال الصَّحافي، بأناقة آتية من العناية بجمال اللغة وسلامتها وتكثيفها، فحمله روحه المبدعة، فأكد -بذلك- أنَّ المقالة الصَّحافية -في نماذجها الرَّاقية- هي الأخرى جنس إبداعيّ شأنه شأن القصّة والرِّواية والمسرحيَّة.

## 25. الترجمة - تلك المهنة الشَّاقة

يرى غابرييل ماركيز أنَّ التَّرجمة مهنة شاقَّة، لذلك فإنَّه يكنّ إعجاباً خاصّاً بالمترجمين؛ لأنَّ التَّرجمةَ الجيِّدة هي إعادة خلق بلغة أخرى. إنَّه يبدي إعجاباً خاصّاً بمترجم أعماله إلى الإنجليزيَّة، غريغوري راباسا؛ لأنَّه المترجم الوحيد الذي لم يطلبْ توضيح أمر ما، كي يضع له هامشاً في التَّرجمة، على خلاف مترجمي أعماله إلى اللغات الأخرى التي بلغ عددها العشرات، واستطراداً يرى ماركيز أنَّ آثاره الرِّوائية أُعيد خلقها بشكل تامٍّ بالإنجليزيَّة.

هناك بعض الكتب في غير اللغة الإسبانيَّة التي ودَّ ماركيز أنْ يقوم هو نفسه بترجمتها إلى لغته الأم، ولكنَّه أيقن أنَّ ذلك يتطلَّب وقتاً طويلاً كالوقت الذي ينفقه في كتابة أعماله الرِّوائيَّة، وفي هذا إقرار بأهميَّة التَّرجمة وحجم المسؤولية الملقاة على عاتق المترجم، التي قد لا تقلُّ عن تلك الملقاة على كاهل الكاتب، إذا ما ذهبنا إلى ما رآه ماركيز منْ أنَّ التَّرجمة إعادة خلق للنَّص في لغة أخرى غير اللغة الأولى التي كتب بها.

في فضاء التَّرجمة إلى العربية نجد ميلاً لإعادة ترجمة بعض الأعمال الكلاسيكية الأجنبيَّة التي سبق ترجمتها إلى لغتنا، ليس لأنَّ التَّرجمات السَّابقة سيِّئة بالضَّرورة، وإنَّما لأنَّ للمترجمين الجدد للنَّص الذي سبقت ترجمته رؤية

أو قراءة مختلفة للنص لا تلغي التَّرجمة الجديدة سابقتها، وإنَّما تمنحنا خلقاً جديداً للنَّص، كما أومأ ماركيز.

ليس هذا الأمر مقتصراً على التَّرجمة إلى العربيَّة، ففي فرنسا مثلاً ترجمات جديدة عن الألمانية لأعمال فرويد ونيتشه وكذلك هيغل، فاللغة من حيث كونها كائناً حيَّاً تتطوَّر وتتَّسع وتتغذَّى بمصطلحات وأفكار جديدة تجعلها أكثر مقدرة على تقديم الأفكار في اللغات الأخرى بصورةٍ أفضل.

بالفعل نحن في حاجة للمزيد من التَّرجمات لأعمال فلسفيَّة أو فكريَّة أو إبداعيَّة أجنبيَّة سبقت ترجمتها، فالعدَّة الفلسفيَّة والفكريَّة وحتى الإبداعيَّة في فضائنا اللغويّ العربيّ اليوم أكثر مرونة وأوسع أفقاً وثراء مما كانت عليه، وإنَّها بالتَّالي أكثر قابليَّة لاكتشاف ما تستبطنه هذه الأعمال من معانٍ لم تبلغها التَّرجمات السَّابقة.

يقول المفكِّر المغربيّ عبدالفتاح كليطو -الذي وضع كتاباً مهمَّاً عنْ «حكايات ألف ليلة وليلة»- إنَّه كان يردُّ على أسئلة طلّابه في الجامعة حين يطلبون منه أنْ يحدِّد بين عدة ترجمات لهذه الحكايات إلى اللغة الفرنسيَّة كي يقرأوها، بأنْ يطلب منْ هؤلاء الطَّلبة قراءة كلِّ هذه التَّرجمات. وينطلق كليطو في هذا من أنَّ كلَّ ترجمة تحمل دلالات قدْ تختلف عن الثَّانية، وأنَّ تعدُّد هذه التَّرجمات لا يسيء إلى النَّص الأصليّ، إنَّما يساعد على التَّعرف إلى روحه، وبالتالي فإن قراءة عدِّة ترجمات للنَّص الواحد تبعث على إثراء البصيرة، لأنَّها تسمح بقراءة هذا النَّص في أعين كتَّاب مختلفين.

وهذا يرتقي بالتَّرجمة إلى إعادة إنتاج فكرة الكاتب الأصلي؛ لأنَّ البحث عن دلالة المفردة في اللغة الأصل، والبحث عن مقابل لها في اللغة التي نترجم إليها، يقدِّمان أيضاً ثقافة المترجم وعدَّته اللغويَّة والفكريَّة، خاصَّة أنَّ التَّرجمة تضعُ المترجم أحياناً أمام مآزق أبعد منْ أنْ تكون ذات طبيعة لغويَّة صِرفة

وإنَّما تنطوي كذلك على مضمون فكريّ.

لعلَّ كليطو هو نفسه من ضرب مثالاً على ذلك بعبارة ترد كثيراً في النّصوص الأدبيَّة وغير الأدبيَّة في التُّراث العربيّ، هي عبارة «أما بعد» التي ترد في المراسلات العربيَّة أو حتى في مقدِّمة النُّصوص العربيَّة المختلفة بعد الانتهاء من المقدِّمة أو الدِّيباجة تمهيداً للدُّخول في الموضوع، ملاحظاً أنَّ هذه العبارة حتى في اللغة العربية ذاتها -أي في لغة الأصل- تحمل دلالات مختلفة وتفرض مقاربات مختلفة، فهي أبعد ما تكون عن التَّبسيط. إنَّ المترجم هنا سيوظف عدَّة لغويَّة -فكريَّة- ثقافيَّة في البحث عن المعنى التَّقريبيّ ولا نقول الحرفيّ للكلمة.

خلاصة القول، إنَّه إذا ما تجاوزنا التَّرجمات الرَّديئة التي يقدِّمها بعض الهواة، فإنَّ التَّرجمة في العمق أبعد ما تكون عن النَّقل الميكانيكي لفكرة أو موضوع، إنَّها بالدَّرجة الأولى تمثِّل هضماً واستيعاباً للنَّص موضوع التَّرجمة ثمَّ إعادة تقديمه وفق رؤية تعكس ثقافة المترجم.

المثقَّفون الذين يقرؤون بالعربيَّة والإنجليزيَّة معاً يفضِّلون العودة إلى كتب الرَّاحل إدوارد سعيد في اللغة «الأصلية» التي كتبها بها، أي الإنجليزيَّة. يقولون إن استيعاب أفكاره في تلك اللغة أيسر وأدق. المثل الأبرز في هذا السيِّاق كتابه «الاستشراق». قيل كلام كثير عن التَّرجمة العربيَّة التي وضعها كمال أبو ديب للكتاب. وأبو ديب ناقد ومفكِّر ضليع في اللغتين العربية والإنجليزية، وهو بذل جهداً كبيراً جداً في اجتراح التَّراكيب اللغويَّة، فضلاً عن مقابلة المصطلحات والمفاهيم، في اللغة العربيَّة ليقدِّم «استشراق» إدوارد سعيد للقرَّاء العرب. لكنْ حتَّى القرَّاء المتمكِّنين من اللغة والمعرفة شَكوْا من صعوبة التَّرجمة، وكثيرون منهم وجدوا العودة إلى النَّص الإنجليزي حلاً أكثر ملاءمة.

بل إن بعض المثقفين والقراء الفلسطينيين في الأراضي العربية المحتلة عام 1948، يقرأون النسخة العبرية، كونها بين اللغات التي ترجم إليها، لأنها بدت لهم أكثر سلاسة من النص العربي، على ما نقل عن بعضهم الباحث المغربي يحيى بن الوليد في كتابه «الوعي المحلق». وعلى الرغم من أن إدوارد سعيد أشاد بترجمة كمال أبو ديب إلا أنه كان يفضل أن يقوم بهذه الترجمة الدكتور إحسان عباس الذي أحجم عن ذلك.

نسوق هذا المثال على سبيل التَّدليل ليس إلا، فالأمر هنا لا يتَّصل بإدوارد سعيد وحده، ولا بترجمة كمال أبو ديب وحدها، وإنَّما يتمحور حول فكرة التَّرجمة بحدِّ ذاتها. الأصل في الكتابة هو إيراد المعنى، من يكتب يرغب في قول معنى من المعاني لمن سيقرأ له ما كتب، وطالما كان المعنى هو الأساس، فإنَّه من الممكن قول هذا المعنى بأكثر من لغة. المعنى المُقال في لغةٍ من اللغات يمكن أنْ «يترجم» فيقال في لغة أخرى، بكلمات أخرى لا تشبه أبداً -أو لا تشبه بالضَّرورة- الكلمات التي قيل فيها المعنى أولَّ مرَّة، لكنَّها -رغم ذلك- قادرة على حمل هذا المعنى أو نقله أو قوله.

لكنَّ هذا الأمر لا يخلو من الصُّعوبات، فطالما كان الهدف هو قول الشَّيء نفسه بلغة أخرى، فإنَّ ثمَّة صعوبات عدَّة يجب تذليلها حتَّى يتحقَّق ذلك. ولوْ لمْ تكن التَّرجمة لما قدِّر لكبار الفلاسفة والأدباء أنْ يعيشوا قروناً. إن فيلسوفاً مثل أرسطو اليوناني الذي كتب بالإغريقية القديمة، ما كان سيصير معروفاً لدينا نحن الذين نعيش اليوم في القرن الحادي والعشرين لو أنَّه لم يُترجم إلى السِّريانية، ثمَّ إلى العربيَّة، ثمَّ إلى اللاتينيَّة، ثم إلى سواها من اللغات، أي أنَّه ظلَّ باقياً لأنَّه صار «ينطق» بلغات أخرى غير لغته الإغريقيَّة، التي لم تعدْ أهم اللغات في عالم اليوم، وكان سينتهي الأمر

بأفكاره لو قُدِّر لها ألَّا تترجم أكثر من مخطوطات عتيقة تحفظ في أحد متاحف أثينا، يراها اليونانيون، ولكن لا يقرؤونها.

لكنَّ الكلام أو النَّص إذْ ينقل من لغة إلى أخرى لا يعود هو نفسه بالحرفيَّة التي كان عليها قبل نقله. وحتى لو حمل المعنى نفسه فإنَّه يكتسب ظلال معانٍ جديدة تضيفها عليه اللغة الجديدة التي نقل إليها، محكومة في ذلك بالبناء الخاصّ بها، الذي لا يحرف المعنى وإنَّما يغنيه بروحٍ جديدة. وليس أدلَّ على ذلك من شروح ابن رشد على نصوص أرسطو. إنَّ ابن رشد لم يكنْ مترجماً، بالمعنى المتداول -حين ترجم أرسطو إلى العربيَّة- إنَّه كان منتجاً للمعرفة. كان فيلسوفاً يقدِّم أطروحات فلسفيَّة جديدة، وإضافات خلَّاقة، ولا يقدِّم أرسطو بالعربيَّة، إنَّما يقدِّم إلى قرائه وإلى العالم وإلينا نحن فيما بعد أرسطو العربيّ.

النَّص حتى لو لم يترجم، فإنَّه في نطاق اللغة التي كتب بها يحتمل تأويلات مختلفة، فما بالنا إذن إذا نقل إلى لغة أو لغات أخرى، لها سياقاتها المختلفة، وبنيتها الخاصَّة بها، فضلاً عما تحمله من دلالات قد لا تتوفَّر في اللغة التي ترجم منها هذا النَّص أولَّ مرَّة.

حتى الآن ما زال جُهدُ التَّرجمة العربيَّة موجَّهاً للنَّقل من اللغات الأوروبيَّة. ليس تحت أيدينا بيان أو إحصاء بهذا الخصوص، ولكنَّ نظرةً عامَّةً على الكتب المترجمة تجعلنا على يقين بأنَّ هذه الكتب نُقلت إمَّا عن الفرنسيَّة أو الإنجليزيَّة أو الروسيَّة، وفي العقدين الأخيرين عن الإسبانيَّة. وبالتَّالي فإنَّ «الآخر» بالنِّسبة إلينا كقارئين للتَّرجمات، هو الآخر الغربيّ الذي كدنا نختصر فيه العالم، ناسين أنَّ في هذا العالم لغات أخرى عريقة ثريَّة شكَّلت وعاء خصباً لثقافات عظيمة خاصَّة في آسيا، وليس من سبب يدعونا لعدم الاهتمام بالثَّقافات الصَّغيرة، أو بالأحرى ثقافات الشُّعوب

الصَّغيرة، فمثل هذه الثَّقافات قادرة هي الأخرى على أنْ تقدِّم أسماء لامعة في مجال الإبداع والفكر.

نحن العرب موزعون على قارَّتين عظيمتين هما آسيا وإفريقيا. هنا كان مهد الحضارة العالميَّة، ولكنَّ جهلنا بثقافة وأدب شعوب هاتين القارَّتين يكاد يكون مُخزياً. ماذا نعرف عن ثقافة الهند مثلاً؟ حتى طاغور وصَلنا كصدى لاهتمام الغرب به، لسنا من اكتشفهُ أو سعى لمعرفته. وماذا عن الصين -ثقافةً وتاريخاً وأدباً-؟ إذا ما استثنينا تلك الشذرات التي قدمها بعض المأخوذين بعمق هذا البلد وغرابته وعراقته مثل الرَّاحل هادي العلوي؟

ومن نعرف من باكستان سوى محمد إقبال؟ وماذا نعرف عن إيران القريبة جداً التي تشاطرنا التَّاريخ والجغرافيا؟ إن «الآخر» القريب منا، الآخر الشرقيّ، والآخر المسلم، الآخر الآسيويّ والآخر الإفريقيّ، مجهول تماماً أو يكاد يكون مجهولاً من قبلنا. نحن نعرف بعض المعرفة الغريب البعيد، ولكنَّنا نجهل كلياً جيراننا.

لا يمكن التَّعرف على مقادير التَّنوُّع الثقافي في عالم اليوم، إذا ظلّ اهتمامنا منحصراً في وجهة واحدة، خاصَّة وأنَّ الثَّقافات المختلفة تعبِّر عنْ رفضها التَّنميط الثَّقافيّ الذي يُراد فرضه على العالم من خلال النَّماذج الإبداعيَّة التي تُقدِّمها والتي يرتقي بعضها إلى مستوى العالميَّة، ولكنَّها تظلُّ مهدَّدة بالإقصاء والتَّهميش لصالح النَّموذج المسيطر عالميّاً، والذي يمتلك آليات تسويقه الفعَّالة.

# 26. الكتابة بين الفصحى واللهجات

حين يزور الأكاديميون أو رجال الأعمال الأمريكان والبريطانيون بلداً مثل ماليزيا للمشاركة في مؤتمرات أو اجتماعات تغيظهم الطريقة التي يتحدث بها نظراؤهم الماليزيون اللغة الإنجليزية المطعمة بالمفردات المحلية، والتي لا تلتزم تماماً بقواعد النحو المرعية. وكانوا يلفتون نظرهم إلى ذلك أو يحاولون تصحيح نطقهم للمفردات والمصطلحات ما كان، بدوره، يثير استياء الماليزيين، الذين يردون بأنهم «طوروا» إنجليزية خاصة بهم، وليسوا معنيين بالتقيد بقواعد اللغة الأصلية.

ولكن رئيس الوزراء السنغافوري ناشد مواطنيه في خطاب عام 1999 التخفيف من استخدامهم لما يعرف بـ«السنغاليزية» وهي هجين بين الإنجليزية والصينية والملايو والحفاظ على استخدام الإنجليزية الفصيحة إذا كانوا يريدون لدولتهم دوراً عالمياً أكبر.

الباحث في اللغة ديفيد كريستال يرى أن اللغة مؤسسة ديمقراطية جداً فتعلمنا لها يمنحنا الحق في أن نضيف عليها، نخترع فيها أو نغير أو نتجاهل بعضاً منها، لذلك فإنه يرجح أن مسار اللغة الإنجليزية التي باتت لغة عالمية سيتأثر بأولئك المتحدثين بها كلغة ثانية بقدر ما سيتأثر بمن هي لهم لغة أولى.

ثمة مراجعة للمنهج الذي يقول إنه لا توجد إلا لغة إنجليزية واحدة هي

الفصحى، فمع الحرص على إبقاء ما لهذه الأخيرة من أهمية يتزايد الاعتراف بمكانة اللهجات المحلية واللكنات التي تدخل في نطاق الإقرار بمكونات الهويات الفرعية في الإطار اللغوي والثقافي العام.

يستدرجنا هذا للحديث عن العلاقة الملتبسة بين لغتنا العربية الفصحى ولهجاتها المختلفة، لا على المستوى القومي فقط، وإنما على مستوى كل بلد عربي.

صون الفصحى المهددة بتحديات كبرى واجب قومي، لكن كيف نتعامل مع الابداع المكتوب باللهجات المتعددة التي ولدتها بيئات مختلفة لكل منها ثراؤها وخصوصياتها؟ ورغم أن الشقة بين الفصحى والدارج من اللهجات تضيق مع انتشار التعليم، لكن ليس قريباً اليوم الذي ستنتهي فيها هذه الشقة.

تجاهل ذلك يطرح علينا سؤالاَ كبيراً يتصل بالإبداع بالعامية: ماذا سنفعل بأشعار صلاح جاهين وبيرم التونسي ومظفر النواب وأحمد فؤاد نجم وطلال حيدر وغيرهم؟ ماذا سنفعل بأغاني أم كلثوم وفيروز بالعاميتين المصرية واللبنانية.

## 27. للنَّص أكثر من حياة

حتى عقود قليلة جدَّاً، كان توزيع الصُّحف الصَّادرة في أيِّ بلد ينحصر في نطاق هذا البلد، وربَّما تخطَّاه قليلاً إلى المحيط الجغرافيّ اللصيق به. ليس بوسع النُّسخة الورقيَّة للجريدة أنْ تهاجر في يوم صدورها خارج الحدود، وحتَّى لو تيسَّر لها ذلك، فإنَّها تصل متأخِّرة بعد أنْ تصبح الأخبار التي تحويها بائتة. التَّطوُّرات المذهلة في عالم الاتِّصال جعلت للجريدة الواحدة أكثر من نسخة، واحدة ورقيَّة وأخرى إلكترونية، ولنْ نتحدَّث هنا عن الصُّحف التي تطبع في الآن ذاته في أكثر من بلد، وتوزَّع في المكتبات وأكشاك الصَّحافة في ذات اللحظة.

ما نحن بصدده هنا أنَّ النَّص المطبوع في الجريدة صار له أكثر من حياة، حياتان على أقل تقدير، واحدة تحقِّقها النُّسخة الورقيَّة التي بوسع القارئ المحلي في البلد الذي تصدر فيه الصحيفة -إنْ أراد- أنْ يمسكها بين يديه ويقلِّب صفحاتها واحدة تلو الأخرى -كما جرت العادة القديمة- وهو في بداية صباحه بمكتبه أو وهو يحتسي قهوته في مقهاه المفضَّل، وحياة إلكترونية -أو افتراضيَّة إنْ شئنا- يحقِّقها موقع الجريدة على الإنترنت.

بنتيجة ذلك فإنَّ قرَّاء الجريدة الواحدة يمكنْ أنْ ينقسموا إلى قسمين -ومرَّة أخرى نقول على الأقلّ- قسم يقرأ نسختها الورقيَّة، وقسم ثان يقرأ

نسختها الإلكترونية. وغنيّ عنْ القول أنَّ القسم الثَّاني آيل إلى ازدياد، فيما القسم الأول سائر نحو التَّناقص، بما يفرضه إيقاع الحياة الرَّاهنة من عادات.

لماذا نقول قسمين وحياتين على الأقلّ؟

لأنَّ الأمر تجاوز هذا التَّقسيم الثُّنائي مع ظهور وانتشار تأثير وسائل الاتِّصال الأخرى الدَّاخلة في نطاق ما ندعوه وسائل الاتِّصال الجماعيّ. فالخبر أو المقال المنشور في الصَّحيفة يمكن أنْ يجد طريقه -منفصلاً- إلى كتلة من القرَّاء ليستْ مرتبطة بالضَّرورة بقراءة الصَّحيفة المعنيَّة. إنَّ وسائل مثل «فيس بوك» و«تويتر» و«واتس أب» أو سواها أصبحت هي الأخرى حوامل جديدة لما تنشره الصحف، حين يختار أحدهم خبراً أو مقالاً رأى فيه ما يلفت ويعمِّمه عبر إحدى هذه الوسائل، أو عبرها كلِّها مجتمعة.

علينا -إذاً- أنْ نتخيَّل عدد الحيوات التي يعيشها النص، أو الخبر، وتعدُّد دوائر القرَّاء أو المتلَّقين الذين يمكن أنْ يبلغهم، بفضل تعدُّد وسائل الإشهار. لقدْ خرج النَّص منْ حياته الوحيدة في النُّسخة الورقيَّة، وهي حياة قصيرة لا تتعدَّى اليوم الواحد، واكتسب حيوات عدَّة أكثر طولاً.

# القسم الثانى : عن الكاتب

## 1. من هو الكاتب؟

ما الفرق بين الكُتّاب الأربعة التالية أسماؤهم: هيجل وفرويد وماركس ونيتشه؟

الإجابة المباشرة ستكون -على الأرجح- كالتَّالي: هيجل فيلسوف، فرويد عالم نفس، وماركس اقتصاديّ، ونيتشه أديب.

ليست الإجابة خاطئة. التَّوصيفات أعلاه تصحُّ على كلِّ واحدٍ من الأربعة الواردة أسماؤهم. لكنْ ثمَّةَ إجابةٌ أعمق يقدِّمها موريس بلانشو في كتابه: «أسئلة الكتابة»، الذي قسَّم الباحثين إلى أربع فئات، هي كالتَّالي: أستاذ يُعلم، رجل معرفة مرتبط بالأشكال الجماعيَّة للبحث المتخصِّص الذي يشمل -فيما يشمل- التَّحليل النَّفسي، العلوم الإنسانيَّة عامَّة، الأبحاث العلميَّة، ويطلق على من ينضوون تحت الفئة الثَّالثة مَن يربط البحث العلميّ بالممارسة السِّياسيَّة، فيما تضمُّ الفئة الرَّابعة منْ يكتب فحسب.

وفق هذا التَّصنيف سنجد مكاناً لكلِّ واحد من الأربعة أعلاه في الخانة التي تلائمه: هيجل كان يُدرِّس الفلسفة، ومن عباءته خرج تلاميذ كُثر، فرويد كان محلِّلاً نفسيَّاً إكلينيكيَّاً، أما ماركس فجمع بين البحث في الاقتصاد السِّياسيّ وبين الممارسة السِّياسيَّة كونه -أيضاً- مُنَظِّماً حزبيَّاً، فيما كانت موهبة نيتشه تتمثَّل في الكتابة التَّأمليَّة العميقة.

الأربعة كانوا باحثين، ولا مجال للمفاضلة بين موهبة أو عطاء كلٍّ منهم. كلُّهم كانوا موهوبين ومنتجين للمعرفة، ولكنْ كلٌّ في مجاله، وبأدوات البحث التي تلائم حقل تخصصه. لكنَّ الأهمَّ من ذلك أنَّ الأربعة كانوا كتَّاباً، أيْ أنَّ الكتابة هي أحد أدوات تعبيرهم، أو إيصالهم لأفكارهم. صحيح أنَّ الاستاذ الجامعيّ يمكن أنْ يستخدم الشَّفاهة وسيلة لإبلاغ تلاميذه الدُّروس، ولكن -كما في حال هيجل- ما أكثر ما يجمع الأستاذ الجامعيّ بين الكتابة والشَّفاهة، أو الخطابة إنْ شئنا. وصحيح أنَّ المحلِّل النَّفسيّ، كما في حال فرويد، يعمد إلى المعاينة الإكلينيكية لمرضاه وسيلة لتشخيص حالاتهم وبلوغ استنتاجاته العلميَّة من واقع هذه المعاينة، لكنْ ما أكثر ما يجمع المحلِّلون النَّفسيون الجادُّون بين هذا وبين الكتابة وسيلة لشرح آرائهم.

وليس كُلُّ الدعاة السِّياسيين والمُنظِّمين الحزبيين كُتَّاباً، لكنْ في حالات كثيرة -كما في حال ماركس- يمكن للدَّاعية السِّياسيّ أنْ يستخدم الكتابة والبحث العلميّ وسيلة للدِّفاع عن الأراء السِّياسية التي يبشِّر بها، فنجد بعضهم يتوفَّر على مَلكات الخطابة والتَّنظيم والكتابة.

مثال نيتشه نموذج للكاتب الذي سيكون قليلاً عليه الاكتفاء بوصفه كاتباً، إنه رجل فلسفة أيضاً وباحث في النَّفس الإنسانيَّة لكن -على خلاف الأمثلة السَّابقة- فإنَّ الكتابة هي أداته الوحيدة في الإبلاغ.

# 2. الكاتب حافياً

هناك أمر يدعو للفضول في طقوس الكُتَّاب والفنَّانين، تلك الطُّقوس المتَّصلة بتفاصيل حياتهم اليوميَّة وعلاقاتهم بالأشياء من حولهم وبالمحيط الذي يتفاعلون معه من البشر. لكن على صلة بالأمر يُلفتنا في حديث مع الكاتب المغربيّ محمد شكري صاحب رواية «الخبز الحافي»، تلك التَّفاصيل اليوميَّة، تفاصيل الحياة الصَّغيرة، التي ربما لا تستأثر باهتمام الآخرين، الذين ربَّما رأوا فيها أمراً غريباً. من بين تلك الأشياء مثلاً طقس الكتابة، فرواية «الخبز الحافي» مثلاً كتبها محمد شكري بشكلٍ مشتَّت: «في المطعم والمقهى والجبل والبحر، كنت أحمل أوراقاً وقلماً وأينما عنَّت لي فكرة أجلس وأكتب». الفصل الأول من الرِّواية كتبه الكاتب في مقهى اسمه مقهى «روكسي»، ذلك أنَّه وقَّع عقداً مع ناشر الرّواية قبل أنْ يكون قد كتب حرفاً واحداً منها، ومع ذلك كذب على الناشر وقال له بأنَّه أنهى الرِّواية. كان عليه أنْ يتدارك كذبته بسرعة إنجاز الرِّواية، فاقترض مبلغاً يعادل ستة دولارات من أحد أصدقائه وجلس في المقهى المذكور، صلب نفسه على الكرسي حتى أنهى فصلها الأول.

لكنْ مع الوقت لم يعدْ محمد شكري يطيق الكتابة في المقهى بعد أنْ بات معروفاً، ذلك أنَّ «للشُّهرة مساوئها أيضاً، بينما محاسنها قليلة».. لكنَّ للأمر تفسيراً آخر لا يقلُّ أهميَّة، هو التَّغيُّرات التي تطرأ على المرء مع مراحل العمر: «أنا اليوم أقضي معظم وقتي في المنزل أكثر ممَّا كنت أفعل سابقاً، في الماضي

كنت أبقى خارج المنزل حتى ساعات الصَّباح الأولى، أما اليوم فقد ذهب الأصدقاء الذين كنت أقضي معهم وقتي، البعض شاخ والبعض مات».

لكن ماذا تعني الأمكنة، خاصَّة البيت بالنِّسبة للكاتب؟! لنقرأ التَّالي:

«كلُّ واحد ينظر إلى بيته بطريقته الخاصة. أنا لي حميميَّة خاصَّة مع الأماكن، سواء مع بيتي هذا أو مع أماكن أخرى فيها. ليس ضروريَّاً أنْ تكون هذه الأماكن ذات جمال خاص. يمكن أنْ أقول إنَّ لي علاقة صداقة مع الأمكنة، فالصَّداقة لا تكون مع البشر فقط، بل يمكن أنْ تكون مع الحيوانات أيضاً.. أو حتَّى مع الجدران».

- صحافي أجرى حواراً مع محمود درويش، أخبر الشَّاعر أنَّه اضطُّر للصُّعود بالسَّلالم للوصول لشقَّته؛ لأنَّ المصعد معطَّل، فأدهشه جواب درويش حين قال إنَّه لمْ يكنْ يعلم بذلك؛ لأنَّه لمْ يغادر الشَّقة منذ أيام. وعمَّا إذا كان ذلك لا يبعث في نفسه الضَّجر، أجاب درويش بما مفاده: بالعكس لأنَّ عزلته مع كتبه وموسيقاه تحقِّق له متعة لا يجدها خارج بيته. شيءٌ مشابه قاله شكري الذي أشار إلى حميميَّة خاصَّة تربطه بالأماكن، فالصَّداقة تنشأ حتى مع الأمكنة والجدران. هناك أيضاً الكتب التي يمكن أنْ نعدُّها صديقةً ليس فقط لأنَّها «تسكن» مع الكاتب، وإنَّما لأنَّ لها مكانة خاصَّة في نفسه.

يمكن أنْ يقيم المرء -خاصَّة إذا كان كاتباً- علاقة صداقة مع الكتب، هناك نمط من الكتب يمكن أنْ نسميه «كتباً صديقة». لذا فإنَّ الصَّحفي الذي أجرى الحوار مع محمد شكري لاحظ أنَّ «الكتب تسكن معه»، فسأله: «ألا تحسُّ بأنَّها ستطردك من البيت قريباً؟»، فأجاب الكاتب: «إنها كتب كثيرة بالفعل، لكنَّها كتب من نوع خاص». وكما هو متوقع، فإن الكتب في بيت كاتب أعزب غالباً ما تكون مرميَّة على الأرض: «ألا تحاول أحياناً جمعها وإعادة ترتيبها» - سأله الصَّحفيّ، فقال هذا الجواب الجميل: «حينما

أستيقظ كلَّ صباح، أوزِّع نظراتي عليها وعلى كلِّ شيء، ربَّما لأنَّها تعوِّضني عن الأسرة كنوع من الحميميَّة التي أربطها مع الأشياء، فحتَّى السَّيِّدة التي تأتي للعناية بالمنزل لا تقترب من هذه الكتب لأنِّي اشترطت عليها ذلك».

# 3. براءة الكاتب

حين يفرغ القارئ منْ قراءة كتاب ما أو مقالة ما، تنتابه في بعض الأحيان رغبة في أنْ يسأل الكاتب: ماذا تقصد؟!.. ماذا تريد أنْ تقول؟!

لا يتأتَّى السُّؤال فقط منْ أنَّ الكاتب لمْ يوصل فكرته بالشَّكل الكافي أو الذي يظنُّه كافياً، ولا منْ أنَّ القارئ لم يفهم المعنى الحرفي المباشر لما هو مكتوب، وإنَّما لأنَّ لدى القارئ رغبة في إرواء فضول لمْ يشبع، أو رغبة في الاستزادة، أو أنَّه ببساطة شديدة لمْ يفهم بالفعل ما يريد الكاتب أنْ يقوله، ليس بالضَّرورة لنقص في القارئ، وإنَّما لعجز في الكاتب في أحايين كثيرة عنْ توصيل ما في دماغه منْ فكرة.

لكنْ لدى القرَّاء رغبة في التأويل، في التَّوقُّع والافتراض. إنَّ كلمة أو عبارة عابرة يمكن أنْ تُحمل من المعاني ما لمْ يكنْ الكاتب يقصده، أو ما لمْ يرِدْ في ذهنه أبداً لحظة الكتابة. مرَّة سئل غابرييل ماركيز عمَّ ينتظر القارئ في أمريكا الجنوبيَّة من كتبه، فتحدَّث عنْ أنَّ القارئ يبحث في الكتب عن نفسه، كيف يعيش وأينَ يقف. ثمَّ إنَّه تحدَّث في وجه الصَّحافي الذي وجه إليه السؤال، وقال الآتي: «إنَّك تدفعني إلى التَّفكير بأمور لا يجوز لي التَّفكير بها. على الكاتب أنْ يكون بريئاً، ولا يجوز له التَّفكير بالأضرار التي يسبِّبها».

أنْ يكون الكاتب بريئاً يعني ألا يقيم بينه وبين الحياة سوراً أو حاجزاً. أنْ تدخل الحياة إلى أدبه مثلما تدخل الشَّمس، ويدخل الهواء إلى غرفة مفتوحة

الشَّبابيك في صبيحة باردة. ماركيز بالذَّات منْ تحدَّث عن التَّداخل بين ما يكتب وبين الحياة. كان ماركيز في الأصل صحافيَّاً، أو إنَّه صحافيّ إلى جانب كونه أديباً، قاصاً وروائياً. وكان يكتب قصصه في مكاتب الجريدة التي كان يعمل فيها. ويقول «كان المكان ضيّقاً، فتعلَّمت أنْ أكتب بطريقة مغايرة للكتَّاب الذي يحتاجون إلى هدوء. إني أكتب والباب مفتوح، وأستخدم في كتبي كلَّ ما يدخل من النَّافذة: الضَّوضاء، الرَّوائح، الحياة من الخارج».

ويروي ماركيز أنَّه كان مرَّة يكتب قصة قصيرة بعنوان «في هذه القرية لا يوجد لصوص». كان ذلك في كاراكاس. وكانت القصة عبارة عن حكاية امرأة تستيقظ وتقول شيئاً يخصُّ الحلم أكثر ممَّا يخصُّ اليقظة، وراح يبحث عن جملة ملائمة، مفاضلاً بين عدَّة خيارات منْ دون أنْ يرسو على شيء، كانت زوجته نائمة في الغرفة التي كان يكتب فيها، فخطرت في بالة فكرة غريبة، حين وضع يده على يدها، لتفيقَ مستغربة، وهي بين النوم واليقظة قالت: «حلمت أنَّ نورا -تقصد الخادمة على ما يبدو- صنعت فطائر بالزُّبدة»، ساعتها هتف بينه وبين نفسه: لقدْ وجدتها! فدوَّن العبارة كما نطقتها زوجته. كانت تلك هي العبارة التي يبحث عنها.

يغرف الكاتب مادته من الحياة. من الأمور العاديَّة جدَّاً والمألوفة جدَّاً. لكنَّه لا يكتب هذه الحياة، لا يكرِّرها، لا ينسخها، لا يصوِّرها بالكاميرا. إنَّه يقيم حياة أخرى خاصَّة به، عالماً آخر فيه شيءٌ من روحه، من ذرَّات وعيه وإحساسه وعلاقته بالأشياء، وهو ينجح في إقامة المزاوجة بين العالمين الدَّاخلي والخارجي كلَّما كان مبدعاً أكثر، إلى الدَّرجة التي تجعل من الصَّعب علينا كقرَّاء أنْ نعرف أين تبدأ الحياة المعاشة وتنتهي الذَّات أو العكس، بنفس الصُّعوبة التي كان يمكن لنا أنْ نكتشف فيها أنَّ العبارة التي استخدمها ماركيز في قصته هي عبارة قالتها زوجته النَّائمة، ولم يتخيلها هو.

## 4. الكاتب وشخصياته المستقلَّة

إلى أيٍّ درجة يمكن أنْ نعثر على شخصيَّة الكاتب في شخصيَّات رواياته؟

أمن الضَّرورة أنْ تحمل هذه الشَّخصيات ملامح -أو بعض ملامح- الكاتب؟ أيكون هو من يصف نفسه: عوالمه الدَّاخلية، أوجه سلوكه من خلال وصفه للشَّخصيات التي تتحرَّك في صفحات رواياته، أم تكون تلك الشَّخصيات مستقلَّة عنه، وربَّما متمرِّدة عليه، ومتحرِّرة منْ أسره، كونه خالقها، فيكون كالأب الذي فقد السَّيطرة على أبنائه، رغم أنَّهم آتون من صلبه.

لكنْ حتى لو تمرَّدت هذه الشَّخصيات على كاتبها، بمعنى أنَّها رسمت لنفسها -في الرِّواية- مساراً غير ذاك الذي كان الكاتب قدْ رسمه قبل الشُّروع في الكتابة، أيكون هذا المسار المتمرِّد خلواً من أفكار الكاتب وهواجسه وخيالاته، وما يمليه العقل الباطن عليه لحظة الكتابة.

ينقل أرنستو ساباتو في «الكاتب وكوابيسه» عنْ بعض معاصري بلزاك أنَّه كان عاديَّاً وفارغاً، لكنَّه عرف كيف يخلق شخصيَّات عظيمة بمعزل عن مظهره ومخبره، بلْ إنَّه كان لافتاً أنَّ بلزاك المحافظ، لا بلْ والرجعي في أفكاره وقناعاته، كان ثوريَّاً وتقدميَّاً في أدبه.

ما يصحُّ على بلزاك يصحُّ على سواه من كبار الكُتاب. ويصحُّ على أدبنا العربيّ. تبدو العديد من شخصيَّات نجيب محفوظ متجاوزة لمواقف الكاتب السِّياسيَّة والاجتماعيَّة -وهو المعروف بحذره الشديد- ونأيه عنْ أيٍّ نشاط سياسيّ، أو حتَّى عنْ مجرَّد إعلان مواقف سياسيَّة، رغم التَّقلُّبات الكبرى التي عاصرها.

لا يقدِّم محفوظ هذه الشَّخصيات المتمرِّدة عليه من موقع الهجاء أو النَّقد، بلْ ينقل إلينا الإحساس بتعاطفه معها، وليس يقينا أنَّ هذا التَّعاطف أملاه موقف إيجابيّ مسبق لدى الكاتب تجاه هذه الشَّخصيات، بقدر ما أملته بصيرة الإبداع القادرة على أنْ تستقلَّ عن الكاتب، وتسبقه، متجاوزةً ما هو عليه من موقف معلن في الحياة.

على صلةٍ بهذا يقول ساباتو أنَّه مع سريان الحياة في الأبطال على صفحات الكتاب يتحوَّلون إلى كائنات مستقلَّة، تثير مشاعرهم وأفكارهم دهشة الكاتب نفسه كون الكتابة -والإبداع عامَّة- يقع على تخوم الوعي واللاوعي هو ما يسمح بالاعتقاد أنَّ الأمر مركَّب، فشخصيات الكاتب بمقدار ما هي نتاج خبرات الكاتب وتجاربه الشَّخصيَّة في الحياة، للدَّرجة التي قدْ تبلغ في بعض أوجهها حدَّ السِّيرة الذَّاتية، فإنَّها تصبح كائنات شبَّت عن الطَّوق، وتحرَّرت من الوصاية، وشقَّت لنفسها مساراتٍ لمْ تكنْ في ذهن مَنْ صنعها.

وما أكثر ما يُوجه للروائيين، وربما لكتّاب القصة أيضاً، السؤال عما إذا كانت شخصياتهم الروائية متخيّلة، اخترعوها ورسموا بالكتابة ملامحها، أم أنها حقيقية. وفي بعض الحالات يجري التفتيش عن ملامح أو وقائع في حياة الكاتب نفسه، وجدت تعبيراً عنها في الرواية، للمطابقة بين شخصية الكاتب وشخصياته الروائية، للخروج بخلاصة أن الرواية المعنية تحكي قصة كاتبها.

إيزابيل الليندي قالت مرة إنها تنطلق في رواياتها من الإمساك بشخصية في الواقع، تعرفها حق المعرفة، ثم تشرع في إعادة تشكيلها وفق المسار الذي يفرضه سياق الرواية، أما غابرييل ماركيز فيرى أن الشخصيةُ الروائيةُ هي كولاج من شخصياتٍ مختلفة كان قد عرفها من قبل، أو سمعَ أو قرأ عنها، فيختار من هذه الشخصيات المتعددة ملامح معينة ليشكل منها شخصياته الروائية التي تُشبه ولا تُشبه نظراءها في الواقع، بمعنى أنها تحمل شيئاً من كل شخصية، فتشبهها في بعض الجوانب ولا تشبهها في الجوانب الأخرى العائدة لشخصيات أخرى، فنكون، بالنتيجة، إزاء شخصيات جديدة أعيد تركيبها أو بناؤها.

لكي يكتب ماركيز روايته: «خريف البطريرك» قرأ كل ما استطاع العثور عليه عن طغاة أمريكا اللاتينية في القرنين التاسع عشر والعشرين، كما تحدث إلى عدد غفير من الناس الذين عاشوا في ظل الدكتاتوريات، واستغرق هذا منه عشر سنوات متواصلة على الأقل، كي يبتكر شخصياته الروائية من دون أن يستخدم أي موقف جرى في الحياة الواقعية.

وهو يكتب الرواية لاحظ أنه هو نفسه لم يعش طوال حياته في ظل الدكتاتورية، كي يختبر ممارساتها من واقع المعايشة، فاختار الانتقال إلى إسبانيا التي كانت تحت حكم الطاغية فرانكو، ليراقب عن كثب سلوك الدكتاتور، ولكنه لاحظ أن الحياة في إسبانيا لا تشبه الحياة في بلدان الكاريبي، فتوقف عن مواصلة كتابة الرواية سنة كاملة عاد فيها إلى منطقة الكاريبي. حين سألوه عن سبب عودته من دون أن ينجز الرواية، قال: «لأني نسيت رائحة الجوافة». الصحفيون ظنوا أنه يمزح، لكنه أوضح: كانت تلك الرائحة هي ما أحتاج إليه كي أنهي الرواية.

## 5. حين يُساء فهم الكاتب

منْ قرؤوا «كتاب الضَّحك والنِّسيان» لميلان كونديرا يتذكَّرون حكاية اللقاء الذي رتَّبته بطلة الرِّواية تامينا لصديقتها بيبي مع كاتب معروف في المنطقة يدعى باناكا. كانت بيبي شابَّة مهووسة بفكرة الكتابة، وكان يهمُّها أنْ تبحث مع الكاتب مشاريعها الكتابيَّة، بما في ذلك الولع المهيمن على ذهنها بأنْ تكتب رواية.

لكنَّ الكاتب خيَّب آمال الفتاة الطَّموحة، حين قال لها إنَّ الكتَّاب الحقيقيين قدْ هجروا فنَّ الرِّواية الذي تقادم عليه الزَّمن برأيه، وشرح ذلك بالقول إنَّ الرِّواية هي ثمرة الوهم البشريّ بمقدرتنا على فهم الآخرين، لكنْ ما الذي يعرفه أحدنا عن الآخر، كلُّ ما بوسع الواحد منَّا أنْ يفعله هو تحرير تقرير عنْ نفسه هو لا أكثر، وكلُّ ما عدا ذلك ليس سوى كذب.

إلى هذا الجزء بالذَّات من الرِّواية عاد كونديرا نفسه في «وصاياه المغدروة»، ولكنْ من حيث لا نتوقَّع. فبعد مضيّ بعض الوقت على صدور «كتاب الضَّحك والنِّسيان» قرأ كونديرا المقطع الوارد على لسان الكاتب الذي هجا الفتاة عن الرِّواية بصفتها وهماً من أوهام البشر، على شكل استهلال في رواية لكاتب فرنسيّ.

فرح كونديرا لأنَّ المقطع استهوى أحدهم لدرجة أنَّه استهلَّ به روايته،

لكنَّه شعر بالارتباك أيضاً، لأنهَّ وهو يورد المقطع على لسان ذلك الرَّجل عنْ كون الرِّواية وهماً، لم يكن يرمي -وهو الرِّوائيّ الكبير المأخوذ بفنِّ الرِّواية- أنْ يهجو هذا الفنّ العظيم، وما قاله الكاتب للفاتنة المهووسة بالكتابة ليس سوى حماقات سفسطائيَّة متكلَّفة، في رأيه.

أكثر من ذلك فإنَّ كونديرا يرى بأنَّ الكاتب الذي رسم شخصيَّته في روايته ووضع على لسانه تلك العبارة لا يعبِّر عنْ موقف جماليّ متداول «على الموضة»، إنَّما يعبِّر -حتى دون أنْ يعي ذلك- عنْ بؤسه هو وبؤس محيطه كلِّه، ففقدان الرَّغبة في فهم الآخر هو عمى أنانيّ تجاه العالم الحقيقيّ. الكاتب الفرنسيّ قصد وهو يستلُّ المقطع من «الضَّحك والنِّسيان» ليستهلَّ به روايته أنْ يعلن تبنيه للفكرة عن «وهميَّة» الرِّواية، وهو ما لا يوافق عليه كونديرا، رغم أنَّه منْ صاغ العبارة على لسان الكاتب الذي أحبط همَّة الفتاة بأنْ تكتب رواية.

كلام كونديرا هذا يدفعنا للتَّأمُّل في السُّؤال التَّالي: كمْ من المرَّات يُساء فهم الكاتب، فيؤوَّل ما قصده على النَّقيض تماماً منْ محتواه.

## 6. لمن يكتب الكاتب؟

ما منْ كاتب يكتب لنفسه، رغم أنَّنا نسمع بين الحين والآخر منْ يتحدَّث عنْ كتابات غير منشورة كتبها لنفسه فقط لا للآخرين. ربَّما يصحُّ هذا على أيِّ فردٍ يجد نفسه في لحظةٍ من اللحظات راغباً في التَّعبير عمَّا يجيش به صدره، بإفراغه على الورق أو على سطح مكتب الحاسوب، كنوع من الرِّياضة للتَّخلص من الضُّغوط، أو التَّعبير عن فكرة مؤرقة كأننا بذلك نقوم -عبر الكتابة- بعصفٍ ذهنيّ، ولكنْ بيننا وبين ذواتِنا فقط.

لكنْ حين يدور الحديث عن الكاتب المحترف فمن العبث القول إنَّه يكتب لنفسه. إنَّه يكتب وفي ذهنه القارئ. يكتب وهو يرغب في أنْ يقرأ آخرون ما كتبه، حتى لو كان هؤلاء الآخرون مجرَّد شخصٍ واحد.

لا نعني هنا ما يعرف بالكتابة الملتزمة، أي أنْ يتبنَّى الكاتب القضايا العامَّة فيها يعبِّر عنه، وأنْ يكون شريكاً في خلق الرَّأي العام وتوجيهه، فذاك مبحث آخر، وإنَّما نعني التَّفكير في القرَّاء منْ حيث هم أفراد، وبهذا المعنى فإنَّ القارئ يشارك الكاتب كتابته، كأنْ يكون الكاتب موقناً بأنَّه يكتب ليُقرأ من آخرين، آجلاً أو عاجلاً، ليس بوسعه الفكاك من سطوة القارئْ، شاء ذلك أم أبى. إن استنفر وعيه ليتحرَّر منْ هذه السَّطوة، فإنَّ وعيه الباطن سيقاوم ذلك.

لا يجعل ذلك القارئ شريكاً في الكتابة، وإنَّما -أيضاً- يجعل من الكاتب نفسه قارئاً لنصه، ليتيقَّن منْ أنَّه بلغ هدف الوصول إلى القارئ المنشود. إنَّه لا يكتب فقط، وإنَّما يقرأ بعين بصيرة ما كتبه، بل لعله «يقرأه» وهو لَّما يزل فكرة في ذهنه، للتَّحقُّق منْ أنَّ الشَّراكة بين ما كتبه وبين القارئ محققَّة أو ممكنة.

إنْ فُهم منْ هذا القول أنَّ الكاتب أسير القارئ، فعلينا المُسارعة في التَّخفيف منْ وطأة هذا الاعتقاد، لا بل وتبديده أيضاً، لأنَّ الكتابة -من حيث هي نشاط ذهنيّ إبداعيّ- أعقد من ذلك بكثير. فالكاتب وهو يكتب، يستنفر -بالاضافة إلى ما ذُكر- حزمة من الأدوات والمعارف والمهارات: الموهبة، مخزون الذَّاكرة الآتية من طبقات الذِّهن والرُّوح المختلفة، والخبرة الفرديَّة والجمعيَّة الملموسة منْ حيث هي حصيلة معايشات، والمعارف المكتسبة من خلال التَّعلم والقراءة.

صحيح أنَّ سطوة القارئ كونه مستهدفاً بالكتابة تحضر، ولكنْ إنْ افتقر المرء للموهبة والمعارف والمهارات والخبرات اللازمة، فلنْ يكون بوسعه أنْ يكون كاتباً.

## 7. فكرة الكاتب وشهرته

يحدث أن الشهرة لا تتحق للكاتب، الروائي بشكل خاص، إلا بعد عمر طويل ينفقه في الكتابة، وقد ينشر روايات مهمة لكنها لا تنال الاحتفاء النقدي المطلوب ولا اهتمام القراء، ثم تأتي رواية فاصلة في مسيرته الإبداعية تتجاوز مجموع نتاجه، فتأخذ به نحو الشهرة الواسعة، لا بل نحو العالمية. ومن على منصة هذه الشهرة يلتفت النقاد والقراء إلى نتاجاته السابقة، فيجري الانتباه إليها، وتنال هي الأخرى حظها من الانتشار الذي ما كان سيكون لها لولا أن العمل الفاصل في مسيرته قد أنجز.

من الأمثلة التي تخطر في الذهن رواية ماركيز «مئة عام من العزلة»، التي حملته إلى العالمية، وفيما بعد إلى جائزة «نوبل»، إذ تخطى صيتها جمهور القراء الناطقين بالإسبانية، لتترجم إلى العشرات من اللغات، ومن بعدها تعرف القراء إلى رواياته السابقة لها، فوجدوها، هي الأخرى، روايات مهمة، حتى لو لم تبلغ ما بلغته «مئة عام من العزلة»، ما كنا، كقراء بلغات أخرى غير لغة الكاتب، سنتعرف عليها لولا المجد الذي تحقق لصاحبها بسبب روايته الفاصلة هذه.

أمر مشابه يمكن أن يقال عن ميلان كونديرا الذي شغفتنا روايته الفاصلة «خفة الكائن التي لا تحتمل» حين ترجمت إلى العربية، والتي حققت

له شهرة عالمية واسعة، لنكتشف فيها بعد رواياته السابقة لها التي كان يحرص على تسميتها بأرقامها كما يفعل الموسيقيون، فالعمل رقم واحد هو «المزحة» التي أنهاها عام 1965، والعمل رقم اثنين هو «غراميات مرحة»، التي أنهاها في الفترة بين 1958 و1968، اي أنها استغرقت منه، على صغر حجمها، عشر سنوات كاملة، فيما كانت «الحياة في مكان آخر» تحمل الرقم ثلاثة، وتلتها، رابعاً، «فالس الوداع» التي أنهاها عام 1972، ثم «كتاب الضحك والنسيان» في عام 1979، أما «خفة الكائن» ذاتها التي حققت له الشهرة العالمية فكان ترتيبها السادس بين رواياته وأنجزها في عام 1982، وتلتها بالطبع روايات أخرى، من دون أن تفلح في سرقة الأنظار عنها.

اللافت أن كونديرا نفسه يكاد أن يرى بأن لدى الكاتب، أي كاتب، فكرة واحدة لا غير تتكرر في كل أعماله، ورغم تعدد هذه الأعمال فإنه لا يقوم إلا بتنويعات إضافية على تلك الفكرة المحورية التي تستغرق حياته وكتابه، لنقرأ له التالي: "كل رواياتي يمكن لها أن تحمل عنوان: "كائن لا تحتمل خفته"، "المزحة"، أو "الحب المضحك". العناوين قابلة للتبديل، فهي انعكاس لعدد صغير ومحدد من المواضيع الأساسية التي تصيبني بالهوس".

مَن قُدر له أن يقرأ رواياته ربما يوافقه على فكرته هذه، التي لا تنتقص من أصالة وعمق كل عمل من أعماله.

## 8 . متى يتوقف الكاتب عن الكتابة؟

بعد أشهر قليلة من بلوغه عامه الثمانين كتب هنري ميللر مقالته «ما الذي يحدث حين نبلغ الثمانين». ونحن نقرأ هذه المقالة الرائعة ندرك أنه بوسع الكاتب العظيم أن يكتب شيئاً جميلاً حتى وهو في تلك السن المتقدمة.

لكن ذاك كان هنري ميللر. ليس لدى كُل الكتاب الموهبة التي لديه، وليسوا كلهم محظوظين مثله، في أنه بلغ الثمانين وهو ليس مشلولاً أو معتلاً، وظلّ في صحة جيدة، يستمتع برياضة المشي، وبوجبته، وبالنوم من دون تناول حبوب منومة، كما قال هو نفسه في مطلع مقالته تلك.

أردنا القول أنه لا قاعدة ملزمة هنا، أو لا وصفة على الجميع إتباعها في أن يتوقفوا عن الكتابة عند سن معينة أو يستمروا فيها. يمكن أن تأتي أنضج أعمال بعض الكتاب وقد تجاوزا الستين أو السبعين، بحيث يبدو ما كان قد كتبوه قبل ذلك مجرد بروفات أو تمارين لكتابتهم اللاحقة التي جاءتهم وقد باتوا في سن الشيخوخة. لكن بالمقابل هناك كتاب عليهم أن يتوقفوا حين يشعرون أنه لم يعد لديهم جديد ليقولوه، لأنهم يسيئون للصورة الرائعة التي تشكلت في أذهاننا عن أعمالهم السابقة.

يحضرنا هنا مثل حنا مينه. لقد كتب في السنوات الأخيرة السابقة لرحيلة عدة روايات لم تستوقف القراء ولا النقاد. بالنسبة لي ولغيري بقيت الصورة

الرائعة لحنا مينه في "الشمس في يوم غائم"، و"الياطر" و"حكاية بحار" وغيرها، أما رواياته المتأخرة فقد أضرت بها، لأنها لم تحمل جديداً أو لافتاً. مثل آخر هو الشاعر سعدي يوسف الذي كان الأجدر به أن يحافظ على منجزه الشعري الرائع في المراحل السابقة، ولا يخدشه، وقد تقدم به العمر، بكتابات ضعيفة.

من الكتاب العرب الذين أعلنوا توقفهم عن الكتابة في بيان للناس كان محمد حسنين هيكل، رغم انه، ربما على سبيل الاستثناء، عاد فأصدر كتاباً وربما أكثر، لكنه مع ذلك قدَّم، في حينه، قدوة طيبة، حين شعر أنه كتب الأشياء المهمة التي في ذهنه، رغم كونه كاتباً سياسياً ومؤرخاً، لا أديباً، واكتفى بعد ذلك بالأحاديث الشفوية التي هي عبارة عن تنويعات على ما جاء في كتبه.

تظل مشكلة كبرى: أنَى لكاتبٍ، أي كان، أنهكه العمر وتصدعت صحته الذهنية وتهشمت ذاكرته بالخرف أو ما شابه أن يقتنع أنه لم يعد لديه جديد يقوله؟، ومشكلة أخرى ذات صلة: كيف تكون ردة فعله حين ينبهه أحد إلى ذلك؟

# 9. كاتب حزين وآخر رصين

ليس الدكتور محمد عضيمة الوحيد الذي ترجم أقوالاً لنيتشه، فمثله فعل كثيرون غيره من المترجمين العرب ذلك، لكنَّه اختار مقتطفات منْ شذرات نيتشه التي بوسعها ألَّا تترك خلية واحدة في الدِّماغ عاطلة عن العمل، وتزجُّ بها في استنفار، للإمساك بمقاصد الرَّجل وأبعاد ما يرمي إليه.

وضع الرَّجل هذه المقتطفات المترجمة بين دفتيّ كتاب اختار له العنوان التالي: «ما وراء الخير والشَّر»، متعمِّداً الانطلاق من هاتين المقولتين الفلسفيَّتين اللتين استحوذتا على ذهن هذا الفيلسوف الباعث على الفضول والإرباك، لا بل واستحوذت على أذهان سواه من الفلاسفة في عصره وفي عصور سابقة ولاحقة.

لكنَّ حديثنا هنا ليس عنْ هذا، عند كلِّ جملة أو عبارة أو فقرة في «المختارات» التي جمعها المترجم يمكن الوقوف طويلاً، فلكلِّ كلمة يقولها رائحتها، هناك انسجام وتنافر بين الرَّوائح، ومثلها يوجد بين الكلمات.

لكنْ ليس بالوسع أنْ نفكِّر خارج اللغة. حتَّى ما نبلغه منْ استنتاجات ونحنُ صامتون، يجب أنْ يقال أو يكتب. اللغة هي حامل الفكرة، ومنْ هنا يأتي تعهُّد نيتشه بأنَّه لنْ يقرأ لأيِّ كاتب أراد تأليف كتاب، بلْ سيقرأ فقط لأولئك الذين تجلَّت أفكارهم فجأةً على شكل كتاب.

وهو يقدِّم ما يشبه الموعظة لمن يدعوهم «الكتّاب الشَّباب» الذين يجهلون أنَّ التَّعبير الجيِّد والفكرة الجيِّدة لا يعطيان نتيجة جيِّدة إلا داخل إطار ما يشبههما، ويجهلون أيضاً أنَّ استشهاداً ممتازاً يمكن أنْ يلغي صفحات بكاملها، لا بلْ قدْ يلغي الكتاب بأكمله.

في هذا السِّياق يمكن التَّمييز بين كاتبين: واحد حزين وآخر رصين، الأوَّل يضع فوق الورق ما يعانيه، والآخر إذا قال لنا ما عاناه يشرح لنا لماذا هو الآن يستريح في السَّعادة. إنَّ مظهر الجُمل يكشف أيضاً ما إذا كان الكاتب متعباً أم لا. يمكن لعبارة ما مأخوذة بشكل منفرد أنْ تكون جيِّدة، قويَّة، لأنَّه ربَّما تكون قدْ وجدت وحدها سياقاً عندما انهمرت على الكاتب أولى إشراقات الفكر، على نحو ما كان غوته يفعل، فغالباً ما كان يملي عباراته في لحظات التَّعب. والفكرة العميقة التي تُقال بسطحيَّة تكفُّ عنْ أنْ تكون عميقة وهي تصل للقارئ؛ لأنَّك إذْ تصحِّح الأسلوب فإنما تقوم أساساً بتصحيح الفكرة.

## 10. روائيّون وشعراء

كلَّما كنت ألتقي جدَّ أولادي لأمِّهم قبل أنْ يتوفّاه الله، كانتْ تخطر في بالي فكرة أنَّ ما يحكيه منْ ذكريات حياته، هو بمنزلة سرد روائيّ، لا يتعيَّن على الكاتب سوى إعادة تدوينه.

كان رجلاً بسيطاً، على حظ بسيط من التَّعليم، لكنَّ سيرته الممتدَّة هي ذاتها ملحمة جيل كادح منْ أبناء البحرين والخليج، فقد عمل وهو صبيّ مع والده على ظهر سفينة من سفن صيد اللؤلؤ في المرحلة السَّابقة لاكتشاف النِّفط، ثمَّ التحق بشركة النِّفط عاملاً عندما اكتشف الذَّهب الأسود في البحرين مطالع ثلاثينيَّات القرن العشرين، ومن علاقته مع المديرين والمهندسين الأجانب اكتسب حصيلة لا بأس بها من المفردات الإنجليزيَّة.

سافر إلى الشَّارقة وقطر وعمل في السَّعودية في مراحل مختلفة من حياته، وآخر عهده بالعمل كان مع شركة «طيران الخليج»، ليحال على التَّقاعد بعد أنْ بلغ سن المعاش. وفي حصيلة ذلك كلِّه، كان لديه دائماً ما يحكيه، وهو يفعل ذلك بمتعة تحسُّ بها في تعبيرات عينيه ووجهه، ويسري التَّشويق في نفوس منْ يستمع إليه، وهو عنصر لا بدَّ منه لكتابة رواية.

لطالما فكَّرت أنَّ أيَّة رواية بانورامية في تحوُّلات مجتمعات الخليج خلال القرن العشرين لا بدَّ أنْ تبنى على حكايات منْ نوع تلك الحكايات التي

كان المرحوم يحكيها بمنتهى العفويَّة والتِّلقائيَّة، دون أدنى تكلُّف، مستحضراً تفاصيل دقيقة وطريفة كأنَّه يحفظها عن ظهر قلب.

استحضرت كلَّ هذا حين قرأت ما تقرِّره الكاتبة مارت روبير في كتابها: «رواية الأصول وأصول الرِّواية» منْ أنَّ «في كل إنسان بذور روائيّ ما: هذا يتمتم قصَّته، ذاك ينثرها في أحاديثه، والثالث يرويها لأولاده وأحفاده، أما الرِّواية بالمعنى الدَّقيق للكلمة فتبدأ من الذي أوتي موهبة تقمُّص شخصيَّة غير شخصيَّته، أو إقحام حياته الخاصَّة في حيوات أخرى حيث يذيبها».

إذا كان هذا يصحُّ على الرِّواية، فماذا عن الشِّعر؟

شاعر أجنبيّ يذهب بالأمر هنا حدَّ أقاصيه، حين يقول: «صانع السُّفن القديم/ والمدرِّس الحديث/ المزارع المتمدِّن/ وأولئك الذين يهتَّمون بباقي الأمور/ وكلُّ بني البشر في هذا العالم/ في إدراكهم/ هم شعراء، هم شعراء».

لعلَّ ذلك يصحُّ عند الحديث عن المخيِّلة، لكنْ كلُّ صنعة الشِّعر وسرِّه وسحره في اللغة. تموت المخيِّلة إنْ لمْ تحملها اللغة.

## 11. كيف كان نيتشه يكتب؟

في أغسطس/ آب من عام 1881 كان فريدريك نيتشه يتمشَّى عبر الغابات بجانب بحيرة سيلفابلانا، وتوقَّف أمام موضع بجانب صخرة سامقة، حين لمعت في رأسه فكرة كتاب: «هكذا تكلَّم زرادشت».

استغرق تأليف الكتاب نحو ثمانية عشر شهراً، لأنَّ نيتشه أنجز الجزء الأخير منه في فبراير 1883، ولكنَّ كتابته تمَّت على مراحل، فعلى سبيل المثال انقطع عن الكتابة فيه فترة لينجز مؤلفه: «ترنيمة إلى الحياة». يقول نيتشه إنَّه وضع هذا الكتاب في السَّنة التي ملأت نفسه بشجن إيجابي، أسماه الشَّجن التَّراجيدي، وقال إنَّ النَّاس سوف يتغنَّون بالتَّرنيمة احتفالا بذكراه، لكنَّه أحبَّ أنْ يؤكِّد الفكرة القائلة بأنَّ النَّص ليس نصه، وإنَّما كان إلهاماً فريداً من امرأة روسيَّة شابَّة هي الآنسة لوفون سالومي، وكان تشدُّه إليها آنذاك علاقة صداقة قويَّة. من وحي ذلك النَّص سيقول نيتشه إنَّ الألم لا يمكن له أنْ يكون اعتراضاً على الحياة: «لا يهمُّ إذا لمْ تكنْ سعادة لتعطيها لي! فلا يزال لديك أسفك».

في الشِّتاء التَّالي عاش نيتشه في مكان لا يبعد كثيراً عن جنوة على ذلك الخليج المسالم الرَّائع. لمْ تكنْ صحَّته على ما يرام وكان الشِّتاء ممطراً بغزارة وضوضاء البحر شديدة بحيث تحول دون النَّوم، أيْ تماماً على خلاف

الظُّروف التي تتيح الهدوء، لكنْ بالرَّغم منْ هذه الظُّروف انطلق نيتشه في كتابة «هكذا تكلَّم زرادشت»، مؤكِّدا بذلك نظريته القائلة إنَّ كلَّ شيءٍ حاسم يأتي نتيجة التَّعارض والتَّقابل. في الصَّباح كان يبدأ مشواره على الطَّريق الرَّائع وسط غابة من أشجار الصَّنوبر والتي تتيح للإنسان أنْ يطلَّ على البحر، وبعد الظُّهر عندما كانت صحَّته تسمح يتمشَّى حول الخليج بأكمله. على هذه الدُّروب السَّاحرة ارتسمت شخصيَّة زرادشت نفسه كنمط. عنْ ذلك عبَّر نيتشه بهذا القول المعبر: «لمْ يكنْ زرادشت يخطرُ لي، لا بلْ أحاط بي وغزاني».

سيأتي شتاء ثالث يذهب فيه نيتشه إلى نيس التي ملأته بنورها اللامع. كانت هناك زوايا خفيَّة عديدة ومرتفعات في المنطقة حول نيس قد احتفت به في لحظات لا تنسى. هناك أنجز الفيلسوف الألمانيّ المثير للجدل الجزء الأخير منْ كتابه الذي ما زالت فصوله تدهشنا، خلال الرَّائحة العطرة المتصاعدة من الوادي.

بعد ذلك سيصف نيتشه كيف بدا لحظتها: «نمت نوماً عميقا، وضحكت ضحكاً كثيراً، ولقدْ كنتُ قويَّاً وصبوراً على نحو كامل. لقد حصل الجسم على إلهامه».

لكنْ ما هو النَّمط الذي يمثِّله زرادشت؟

إنَّه ذلك النَّمط الذي تتوق نفسه لمعايشة المدى الكليّ للقيم والرَّغبات السَّابقة، وهي تطوف مبحرة في هذا البحر المثاليّ، وهو انطلاقاً منْ مغامرات تجربته العميقة الخاصَّة سوف يعرف الشُّعور الذي يحسُّ به المكتشف لما هو مثاليّ، وهو لذلك يعرف أنْ يكون فنّاناً وقدّيساً ومشرعّاً وحكيماً ودارسا وكاهناً وقسّيساً ماهراً قديماً. إنَّ الأمر يبدو بمثابة دعوة لكلِّ الذين يحسون

في أنفسهم روح المغامرة إلى ولوج تلك المجاهل التي لم تطأها قدم قبل ذلك، هي أنْ يبدو كما لو أنَّهم يرون أمامهم الأرض غير المكتشفة بحدودها التي لم يرها الإنسان بعد، وهي أرض تمتدُّ وراء الأراضي المعروفة الأخرى والأماكن المتخفية لما هو مثاليّ، وهو عالم مفرط في الجمال والغربة والشَّك والرُّعب دافعا لأقصى إثارة.

# 12. دفتر إيكو القديم

كان قد بلغ الخمسين من عمره أو أوشك على بلوغها حين صدرت روايته الأولى: «اسم الوردة». قبل ذاك لم يعرفه أحد كروائي. كان باحثاً في الفلسفة. فجأة باغت العالم برواية تقع في مئات الصَّفحات. لمْ يكنْ ذلك ضمن تخطيطه، رغم أنَّه موقن بأنَّه ما منْ سبب يجعل الباحث عاجزاً عنْ أنْ يكون مبدعاً. حدث أن طلب منه أحدهم أنْ يكتب رواية ضمن سلسلة يشارك فيها رجال الفلسفة والسِّياسة والاقتصاد، ورغم أنَّه لمْ يظهر حماساً للفكرة، بل إنَّه رفضها في البدء لأنَّه اعتقد أنَّه غير قادر على تأليف حوار، لكنْ عندما عاد إلى بيته أخذت الفكرة تدور في رأسه، فقال في نفسه: «لم لا أجرب؟». وشرع يفتِّش عنْ دفتر قديم كان قدْ دوَّن عليه بعض الأسماء وبعض الأفكار لأحداث جرت في العصور الوسطى.

لماذا كان قد دوَّن هذه الأفكار في ذلك الدَّفتر القديم؟ أكان يفكِّر في تأليف رواية قبل أنْ يقترح عليه ذلك الرَّجل الكتابة؟

يجيب عن هذا السُّؤال بالنَّفي، قائلاً إنَّه كان يدوِّن تلك الأشياء للتَّسلية كما لوْ كان يحلُّ كلمات متقاطعة. ستحتلُّ السُّخرية حيِّزاً ملحوظاً في كتابته الأدبيَّة، ولكنْ لذلك ما يبرِّره منْ وجهة نظره، فالسُّخرية هي أسلوب قول الضِّد في ما هو سائد، لكنَّ للسُّخرية دوراً أعمق، إنَّها لا تثير الالتباس؛ لأنَّها

تفترض أنَّ الشَّخص الذي يتلقاها يعرف الحقيقة، لأنَّه لوْ كان جاهلاً بها، فهو حتماً لنْ يفهم مغزاها كسخرية.

منْ هنا كانت السُّخرية الأعمق هي التي لا تظهر. إنَّها سخرية بحيث تتضمَّن الحقيقة ونقيضها، وهكذا تصبح وسيلة رائعة للتَّعبير ضمن استراتيجية فعَّالة، ثمَّ إنَّها تجاوز المعنى اللغويّ. عندما تقول للغبيّ: «كمْ أنتَ ذكيّ!»، فالمعنى المقصود هنا يتجاوز اللغة، بحيث لا يعود الفهم اللغويّ هو المقياس، فإذا استطعنا -عبر اللغة- أن نظهر السُّخرية، فذلك هو الخلق الكبير.

الحديث يدور عن الإيطاليّ إمبرتو إيكو الذي وضع على نفسه السُّؤال التَّالي قبل أنْ يكتب روايته الأولى، وقبلَ أنْ تعرف هذه الرِّواية النَّجاح: «هل أنا قادرٌ على أنْ اكتب بعدها رواية ثانية، وإذا كنت قادراً، فماذا سيكون موضوعها؟». لقد طرح السُّؤال لأنَّ أحداث «اسم الوردة» تدور في العصور الوسطى، حيث كان هو منهمكاً بالبحث فيها، لذا فإنَّه إذا كان سيكتب رواية أخرى فما الذي سيجعله يكتب؟

مع الوقت اكتشف أنَّ ذكرياته غنيَّة، خاصَّة أيام مراهقته، وتلحُّ عليه دوماً مجموعة رؤى وبقايا أحداث. لمْ تكنْ هناك بالضَّرورة صلة بينها، ولكنْ مهمَّة الرِّوائي هي إقامة هذه العلاقة منْ دون أنْ يبدو الأمر مفتعلاً. هكذا بدأ عنده الرِّهان ليدرك في ما بعد أنَّ في الرِّواية شيئاً أشبه بالسِّحر، وأنَّ الرِّوائي أشبه بالحاوي.. إنَّه مشروع ساحر، لا بل إنَّه ساحر.

## 13. الرِّوائي ومدينته

كيف يمكن فهم المقولة الشَّهيرة لجورج لوكاش «إن الرَّواية هي ملحمة البرجوازية» دون أنْ ترد على أذهاننا المدينة، منْ حيث هي الحاضنة الحضاريَّة والمجتمعيَّة لهذه الطبقة، خاصَّة لحظة صعودها، وإزاحتها لنفوذ ملَّاك الأراضي وطبقة الإقطاع؟

ماذا يبقى من الرِّوايات الكبرى حين تسقط منها أحاديث المدن والأمكنة التي جرت فيها الأحداث؟ لا شيء على الأرجح. كيف يمكن تخيُّل روايات نجيب محفوظ -خاصَّة الثُّلاثيَّة- دون شوارع القاهرة وأزقِّتها ونيلها؟ أو كيف تكون روايات حنا مينه لو نزعت منها اللاذقية والسَّاحل السوري؟ ألَّا نقرأ بغداد -يوم كانت تصنع حداثتها- حين نقرأ روايات غائب طعمة فرمان.

ولأنَّ الشَّيء بالشِّيء يذكر، فإنَّ الرِّوائي العراقي فؤاد التَّكرلي عالج هذا الأمر حين لاحظ أنَّ الرِّواية هي ابنة المدينة، وهذه الابنة لمْ تكنْ جَحودا ولا ناكرة للجميل، فبقدر ما قدَّمت المدينة منْ مادة خام ثمينة إلى كتّاب الرِّواية على مدى القرون الثَّلاثة الماضية، بقدر ما عمل هؤلاء على نحت ملامحها وتخليدها. لقدْ ثبَّتوا -إلى الأبد- صوراً لغويَّة على الورق تعكس كلَّ مجاليها الجميلة وأريج حدائقها وبرودة نسماتها المعطَّرة وألوان سمائها المتغيِّرة. لمْ ينسوا

أيَّ معلم منْ معالمها ولا أيَّ شارع أو زقاق أو زاوية منْ زوايا بيوتها. كانوا يسعون -بمحبة وحماس- لكي يحتفظوا بتفاصيل الحياة البشريَّة في المدن.

أبعد من الحيِّز العربيّ، سنجد أنَّ الرِّوايات الخالدة وجدت في المدن حيِّزها المكانيّ والتَّاريخيّ. لا يمكن تصوُّر فيكتور هيجو أو بلزاك أو بريست بدون باريس، أو تشارلز ديكنز بدون لندن، وسيبدو الأمر أكثر نموذجيَّة حينَ نتحدَّث عنْ الحضور الطَّاغي لمدينة بطرسبورغ في الأدب الكلاسيكيّ الرُّوسي وعمالقته الكبار: بوشكين، غوغول، تولستوي، وديستوفسكي خاصَّة.

لعلَّ هذا يأخذنا إلى أجواء كتاب: «الرِّوائي ومدينته» الذي يحكي عن علاقة أدب ديستوفسكي بمدينة بطرسبورغ، هو الذي اكتشف أكثر الملامح المميَّزة للمدينة التي عاش فيها طويلاً رغم أنه لم يولد فيها، لذا أتت مشاعره إزاءها متناقضة، حيناً يبدو مسحوراً بما فيها من جمال، وحيناً آخر يراها أكثر المدن عبوساً في العالم. فالتَّماثيل فيها يمكن أنْ تدبَّ فيها الحياة بغتة، فيما المباني تجثم بثقلها على أنفاس ساكنيها.

يحلو لديستوفسكي أنْ يتجوَّل في الشَّوارع، متأمِّلاً المارة الذين لا تربطه بهم أيُّ صلة، فيتفرَّس في وجوههم ويخمن كيف تسير بهم الحياة. ربَّما من هنا تنبثق فكرة الرِّواية.

# القسم الثالث: عن الكتب

## 1. كمْ منَ الكتبِ علينا أنْ نقرأ؟

يتذكَّر بطل آرنست همنغواي في (ثلوج على جبل كليمنجارو) وهو على فراش الموت جميع الحكايات التي لنْ يستطيع كتابتها. وكان يسأل نفسه بحسرةٍ: أعرف على الأقلِّ عشرين قصةً جيِّدة من المنطقة، لمْ أكتبْ واحدةً منها، ويتساءل نادماً: لماذا لم أفعل؟!

يسوق مؤلِّف كتاب (تاريخ القرَّاء) البرتومانغويل هذه الحكاية ليقول إنَّ سلسلة الكتب التي لمْ نكتبها مثل سلسلة الكتب التي لمْ نقرأها، وهي سلسلةٌ تمتدُّ إلى أقصى زاويةٍ من زوايا المكتبة التي لا نهايةَ لها. ويقول: «إننا نقف دوماً في البداية، بدايةِ المجلَّدات الأولى من حرف الألف».

كمْ من الكتب التي نتشوَّق إلى معرفتها أو قراءتها ولا نجدُ الوقت الكافي لذلك.. وإذا ما غرقنا في صفحاتِ هذه الكتبِ كمْ من الوقتِ يتبقَّى للإنجاز؟ هل سنظلُّ نقرأ منْ دون نهاية؟

ليس كلُّ النَّاس يقرأون بالطَّريقة ذاتها، أصحاب البصيرة إذْ يقرأون يلتقطون فيما قرأوه ما لا يلتقطه سواهم. مغزى هذه الفكرة أنَّ الكتاب الواحد إذا قُرأ منْ شخصيْن مختلفين فليس شرطاً أنَّهما سيخرجان بالحصيلة ذاتها؛ ذلك أنَّ كلاً منهما ستتوقفه أو تشدُّه جوانب بعينها قدْ لا تلفت نظر القارئ الآخر الذي ربَّما يمرُّ عليها مرور الكرام.

إنَّ القراءة من حيث هي عملية متابعة تتطوَّر هي الأخرى تبعاً للحصيلة المعرفيَّة والذِّهنيَّة لمنْ يقرأ. وأعطى مؤلِّف (تاريخ القراءة) مثلاً على ذلك بأنَّ رصد ردود فعل مختلفة لقراءة روايةِ كافكا (المسخ): قال إنَّ ابنته المراهقة وجدت فيها شيئاً مسلياً، ورأى فيها أحد الكُتَّاب حكاياتٍ دينيةً وأخلاقيةً، أمَّا المسرحيّ برتولت بريخت فرأى فيها عمل الكاتب البلشفيّ الحقيقيّ الأوحد، فيما سمَّاها المجريّ جورج لوكاش «الإنتاج النَّموذجيّ للبرجوازيّ المنحط» وفهمها بورخيس على أنَّها تتمَّةٌ لتناقضاتِ زينون الرّواقي، أمّا إحدى النَّاقدات الفرنسيات فقد امتدحت فيها فصاحةَ اللغة الألمانية، وبدت لكاتبٍ روسيّ مجازاً للخوف أثناء المراهقة.

كمْ من الكتب التي نتشوَّق إلى معرفتها، ولا نجد الوقت الكافي لذلك؟

شيء أشبه بالإعانة على الإجابة نجده عن كافكا نفسه الذي كتب مرة يقول: كنَّا سنصبح سعداء حتى لوْ لمْ تكنْ عندنا كتب. لذلك علينا ألَّا نقرأ إلَّا تلك الكتب التي توقظنا بخبطةٍ على جمجمتنا، الكتب التي تنزل علينا كالبلية. على الكتاب أنْ يكون كالفأس التي تهشِّم البحر المتجمِّد في داخلنا.

## 2. الحياة أم الكُتب؟

«ما أعظم قدرة الكتب على إنقاذ الإنسان من الشُّرود، وما أعظم الفكر الإنساني الذي اخترع الكتابة، إنَّ مجرَّد ضمٍّ رموز مختلفة لأصوات مختلفة يقولب الكلمة، ومنْ تنسيق الكلمات تنفجَّر الفكرة، ومنْ مجموع الفكر يتكوَّن التَّاريخ والعلم والحياة».

هذا ما تراه الكاتبة السَّنغاليَّة مريم با في روايتها: «رسالة طويلة جدَّاً»، لكنْ للكاتب التّشيكيّ كافكا رأيٌ آخر. منْ وجهة نظره لا يمكنْ أنْ يحلَّ كتاب محلَّ العالم -هذا مستحيل- لأنَّ لكلٍّ في الحياة معناه وأهدافه الخاصَّة التي لا يمكن أنْ يعوضه فيها أحد بشكل دائم. فلا يمكننا، مثلاً أنْ نتحكَّم في تجربتنا الخاصَّة من خلال شخص آخر، إنَّما منْ خلال تجاربنا الخاصَّة ذاتها، وهذا شأن علاقتنا بعالم الكتب، فأنْ نحصر أنفسنا في عوالمها يعني أنَّنا نحاول أنْ نسجن الحياة ونُحوَّلها إلى عصفور يغرِّد في قفصٍ دون جدوى.

رأي كافكا هذا جاء على شكل نصيحةٍ أسداها ذات مرة، فقدْ حدث أنه كان يمشي ذات يوم مع ابن صديق له، حين توقَّف أمام مكتبة لمشاهدة الكتب المعروضة في واجهتها، فلمَّا رأى أنَّ مرافقه الشَّاب يمدُّ رأسه وينحني، مديراً رأسه يمنةً ويسرةً، محاولاً قراءة عناوين الكتب المعروضة ضحك وقال: «حتَّى أنت مجنون بالكتب»؟ أجاب الشَّاب برضا: «أعتقد أنَّه لا يمكنني

أنْ أعيش بدون كتب وبالنِّسبة لي فإنَّها العالم بأسره». حينها استعاد كافكا رصانته قائلاً: هذا خطأ، قبل أنْ يزجي النَّصيحة أعلاه للشَّاب.

لعلَّ في هذا سجال بين وجهتي نظر. أتكون الحكمة في الكتب أم في الحياة؟ أم في المكانين معاً، ربَّما كانت البداهة ستأخذنا للرَّأي الأخير، أيْ أنَّها في المكانين، ولكن الكتب تمنحنا معرفة ولا تمنحنا تجربة. كلُّ الأشياء العظيمة في الكتب تظلُّ جامدة، إنْ لمْ تهبّ عليها رياح الحياة، وتختبر في معتركها.

كلَّما كانت خبرات الإنسان أكثر وتجاربه أوسع وأعرض كانت دائرة مراقبته أوسع وأغنى، فخبرة الإنسان تزداد بوجوده مع الآخرين، وبقدرته على معرفة الحياة التي هي -كما يقول أحد كتَّاب الدراما- أعظم مؤلَّف، وكلَّما عاشها الإنسان بكلِّ ذرَّة من ذرَّاته علَّمته المزيد.

شهيرة مقولة جلجامش: «أنا من عاش ورأى». ويبدو صحيحاً القول إنَّ كثيرين من النَّاس مثل جلجامش كانت لهم أحلامهم الكبيرة التي مشوْا في مناكب أرض الله الواسعة بحثاً عنها، فحقّ لهم بعد ذلك القول: نحن من عشنا ورأينا.

قديماً قيل: الذي يُقال يُنسى، أما الذي يُكتب فيبقى. منذ أنْ ولجنا عصر الكتابة باتت كلُّ الأشياء تكتب، حتى القول السَّابق للكتابة أعدنا كتابته لكيْ لا يضيع، لكنْ كمْ من الجهد بذله النَّاس ليبقى هذا القول غير المكتوب حيّاً؟

هل ما ضاع من شعر المتنبي مثلاً أهمُّ من شعره الذي وصلنا، أمْ أنَّه ضاع ومات لأنَّه لمْ يكنْ جديراً بالبقاء، وما يقالُ عن المتنبي يمكن أنْ يقال عنْ إبداعات وأشعار وحكايات أخرى، حين نَحار في تحديد ما المعيار الذي جعل بعضها يموت وبعضها يعيش. لكنَّ شيئاً من الحَيْرة قد يتبدَّد حين تقع أيدي الباحثين والدَّارسين على روائع من التُّراث الإنسانيّ لم يسمعْ بها أحد

من قبل، وقدْ أهملتْ أو اختفت أو أُخفيت في ظروفٍ قاهرة، حين تعيَّنَ على واضعيها أنْ يخفوها عن الأعين اتّقاءً لبطشٍ محتملٍ أو محقَّق، أو ببساطةٍ شديدةٍ إنَّ أحداً لم يُقدِّرْ في حينه أهميَّة هذه الرَّوائع لأنَّها سبقت زمنها، فطواها النِّسيان، وربَّما نال بعضها الموت.

لكنَّ الكتابة إذْ غطَّت كلَّ ما يكتب، حفظت الذي يستحقُّ والذي لا يستحق. ستبدو المشكلة هاهنا أيضاً شائكة: منْ سينخل الكتب نخلا ليرينا ما يجدر به أنْ يمكث في الأرض، ويعفينا من الزَّبد الذي يجب أنْ يذهبَ جُفاء؟!

# 3. الكُتبُ التي حرَّرتنا

ثمَّة وصفٌ جميلٌ منسوبٌ لبورخيس مفاده أنَّ خزانة الكتب تشبه غرفةً سحريةً تقيم بها أفضل أرواح البشرية وأحسن عقولها وأقواها، لكنَّ هذه الأرواح والعقول تلوذ بالصَّمت بين دفتيّ الكتاب، على القارئ أنْ يخرجها عن صمتها ويستدرجها للحديث، بأنْ يحاورها في ما تقول، فإنْ لمْ يفعل القارئ ذلك ظلَّت تلك العقول والأرواح صامتة، وربما هجعت في النَّوم العميق إذا طال أمد انتظارها من دون أنْ تمتد أيادي أحدنا نحو الرَّفوف التي تسكن فيها.

لكنَّ العلاقة مع الكتاب لا تقف عند حدود استدراجه إلى الكلام فحسب، وإنما يمكن أنْ تنشأ بيننا وبين هذا الكتاب صحبة وصداقة؛ أجمل وأعمق الصَّداقات هي مع الكتب. بوسع كلٍّ منَّا طالما وجد عنده حدَّاً أدنى من الاهتمام بالقراءة، أنْ يسمِّي كتاباً واحداً على الأقلّ يعدُّه كتاباً صديقاً، أحدث في عقله ووجدانه من الأثر ما تحدثه رفقةٌ طويلة مع صديق.

لكنَّنا لا نجد المتَّسع الكافي من الوقت لنقرأ كلَّ ما نقتنيه من كتب، وأحياناً كثيرة نجد الوقت، ولكنَّنا لا نجد المزاج ولا الرَّغبة في القراءة، إننا نميل للاسترخاء والكسل أكثر من ميلنا للقراءة التي تتطلَّب قدراً لا بدَّ منه من التَّركيز والجهد. بيد أنَّنا لا نكفُّ عن اقتناء الكتب؛ فما الذي يحدونا لفعل

ذلك؟ أهي ذاتها تلك الأحاسيس بالألفة والأمان التي كان بورخيس فاقد البصر يشعر بها وهو (يرى) الكتب تملأ بيته؟

بلْ لعلَّنا نعود إلى هذه الكتب الصديقة مرَّة ومثنى وثلاثاً. الكتاب نفسه إذْ نقرأه في مقتبل العمر لا يعود هو نفسه حين نقرأه في منتصف العمر، ولا يعود كما كان في الحالين السَّابقين لوْ عدنا إليه ونحنُ في خريف العمر. لقدْ امتلكنا منْ عِدَّة المعرفة والخبرة والتَّجربة والذَّائقة ما يجعل الكتاب نفسه (يتطوَّر) ونحن نتلقَّى أفكاره كناية عنْ أنَّنا لا نعود أنفسنا في كلِّ مرحلة عمرية. لقد تغيرنا، وطريقة تلقِّينا لكتابٍ قرأناه قدْ تكون معياراً لقياس ما الذي فعلته الحياة بنا.

في معرض حديثه عن علاقته بمكتبته يذكر الرِّوائي اللبناني إلياس خوري أنَّه قرَّر مرَّة للتَّخلُّص من تكدُّس الكتب فيها -بحيث لمْ يعدْ هناك متَّسع للكتب الجديدة- أنْ يتخلَّص من بعضها، وما أنْ حزم أمره في يومٍ من الأيام لتنفيذ هذه الخطوة حتى أصيب باكتئابٍ عميقٍ؛ لأنَّه ما أنْ اقترب من الكتب التي أراد رميها حتى داهمه شيءٌ من تأنيب الضَّمير، فكيف يمكن لامرئ أنْ يتخلَّص منْ كتبٍ رُسم عليها ذكرياتُ مراهقته وشبابه المبكِّر، أو كتب تركت بصمةً ما فيه حياته؟

إنَّ ذلك يفسِّر جانباً من تلك العلاقة الغريبة التي تنشأ بين الإنسان -الإنسان القارئ تحديداً ومكتبته- حين يصبح للكتاب نفسه سيرة وحكاية، على النَّحو الذي جعل إلياس خوري يقول إنَّ الإنسان يمكن أنْ يكتب سيرته من خلال الكتب التي قرأها، والواقع أنَّ أيَّاً منَّا لو طرح على نفسه السُّؤال عنْ أيٍّ من الكتب تركتْ في حياته أو في نفسه أثراً أو آثاراً، فبالتَّأكيد ستخطرُ على باله عناوين عددٍ منْ هذه الكتب التي عقد معها صداقةً حميمةً ذات يوم، أو أنَّها شكَّلت مفصلاً من مفاصل تحولاته ومشاغله، فرداً ورؤيةً

للحياة والأمور.

القاصَّة العراقيِّة المرموقة لُطفية الديلمي كتبتْ قصةً في غايةِ الجمال عنْ محنة المثقَّف العراقيّ الذي اضطرته ظروف الحصار إلى أنْ يبيع ما جمعه طوال عمره من كتبٍ في سوق السَّراي ببغداد بأثمانٍ بخسةٍ تأميناً لما يسدُّ الرَّمق، وتحكي القصة عنْ إمرأة أخذت مجموعةً من أمَّهاتِ الكتب وذهبت بها إلى السُّوق الشَّهير وباعتها، ثمَّ ابتاعت بها تقاضته منْ ثمن نصف كيلو من القهوة، حين عادت إلى البيت حضَّرت لنفسها كوباً أو أكثر منْ هذه القهوة، لتجدَ بعد ذلك أنَّ ألماً حاداً في معدتها نجم عن شربها القهوة، وقدَّرت أنَّ مؤلفي الكتب التي باعتها ينتقمون لأفكارهم التي باعتها بثمنٍ بخسٍ عبر الألم الذي انتابها.

يمكن للكتاب أنْ يكون كذلك، نوعاً من السِّيرة المشتركة لأشخاص أحباء أو أصدقاء، إنَّ كتاباً معيناً استعرته من شخصٍ عزيزٍ عليك أو أهداه هو إليك يكتسب قيمةً إضافيةً على قيمته الأصليَّة. إنَّ الشَّخص الذي أهداه أو أعاره حاضرٌ في هذا الكتاب أيضاً، إنَّك لا تقرأ الكتاب وحده وإنَّما تقرأ روح الشَّخص الذي اختاره لك، وغالباً ما يكون قدْ اختاره بعناية. تقرأ وتحسّ بالودِّ الذي تنطوي عليه لفتته، وتحسُّ برغبته العميقة في إيصال المتعةِ والمعرفةِ التي يتَّضمنها إليك، كيْ يشركك في المتعة التي أحسَّها هو حين قراءته له.

محمد بوبكري يرى أنَّ القراءة هي القدرة على التَّواصل مع مخاطب بعيدٍ في الزَّمن والمكان، وهي رحلةُ اكتشاف ونفاذ إلى الأفكار المختلفة، إنَّها تحرِّرنا من النَّص وتسمح لنا باتِّخاذ مسافةٍ منه، وتمكِّننا من التَّحليل المفهوميّ وتزوِّدنا بروحٍ نقديَّة، وبالتَّالي فهي محرِّرة للفكر، إنَّها عملٌ شاقٌّ يستوجب عزلةً وتفرُّغاً وتركيزاً وانقطاعاً عنْ العالم، ويستشهد الكاتب بقولين كلٌّ

منهما جدير بالتَّأمل العميق من قبلنا. الأوَّل يقول: «إنَّنا نقرأ بالعين، لكنْ شريطة أنْ تسمع العين»، والثَّاني يقول: «ليس النَّاقد سوى إنسانٍ يعرف القراءة ويعلمها للآخرين».

## 4. كيف تُروِّج كتاباً؟

يأخذ الكاتب مخطوطة روايته إلى دار النَّشر. تعهد الدَّار بأمر المخطوطة إلى محرِّرٍ محترفٍ لقراءتها. حين يفرغ هذا المحرر من القراءة، يقدِّم تقريراً للنَّاشر يقترح فيه بعض الإضافات أو اقتراحات (التَّعديل). قدْ يقف هذا التَّعديل عند حدود التَّدقيق اللغوي، وضبط الصِّياغة بحذف ما فيها من زوائد وترهُّلات، وقدْ يصل إلى إعادة رسم الشَّخصيات ومصائرها، وتغيير النهاية.

ومن أجل ضمان تسويقٍ ناجحٍ لا يتردَّد المحرِّر المحترف في إضافةِ شحنةٍ (فضائحية) على الأحداث والشُّخوص، لمخاطبة المكبوت الجنسيّ أو السّياسيّ أو ما إلى ذلك.

للنَّاشرين في عالم اليوم فنونهم، من اختيار عنوان العمل وأحيانا افتعال تعدُّد طبعات العمل المعنيّ، بصرف النَّظر عن عدد النُّسخ التي تطبع في كلِّ طبعة، واستدراج أجهزة الرَّقابة في بلداننا -وهي أجهزة معروفة بغبائها- إلى فخِّ منع العمل موضوع الحديث من التَّوزيع والتَّداول، فيباع بعد ذلك منْ تحت الطَّاولات في معارض الكتب، وتهرَّب منه نسخٌ كثيرةٌ إلى هذا البلد أو ذاك بأسعار مضاعفة.

هذه وسواها من التَّكتيكات البارعة تضع الكتاب في مقدمة الكتب

الأكثر مبيعاً، وهي صفة -حين تطلق على منتوجٍ ثقافيٍّ أو إبداعيٍّ معيَّن- كفيلةٌ بأنْ تمنحه المزيد من التَّرويج.

في ما مضى من زمن كان النَّقد الأدبيّ والفنيّ هو الذي يتولَّى تسويق الكتاب، وتزكيته لدى القرَّاء. فالنُّخبة المهتمَّة بالقراءة وكذلك الجمهور الذي يجد فيها غواية يهتمُّ بما يكتبه النُّقاد ومشرفو الصَّفحات الثَّقافية عن الكتب والإصدارات الجديدة.وفي الغالب فإنَّ هؤلاء النُّقاد لا يخيِّبون آمال القرَّاء حين يُثنون فيما يكتبون على عملٍ معيَّن، لأنَّ العُدة النَّقدية لدى هؤلاء رصينة، ولأنَّ معايير التَّقييم تتميز بالصَّرامة والعلميَّة.

لم يعدْ النُّقاد هم من يؤدِّي هذا الدَّور اليوم. إنَّ مهارات النَّاشر تجعل من كتابِ فتاةٍ مغمورةٍ لم يُسمع بها من قبل، يوزِّع من النُّسخ ما يفوق ما وُزِّع من روايات نجيب محفوظ على مدار عدَّة طبعات.

مع فارقٍ جديرٍ بالتَّنويه، فنجيب محفوظ ومنْ هم في قامته من مبدعين سكبوا أرواحهم في كتبهم، فيما الأعمال واسعة التَّرويج هذه الأيام لا تعدو كونها (حواديت) غير مكتملة، اشتغل عليها محرِّرون مهرة مقابل عائدٍ ماليٍّ متَّفق عليه، لتنشر بأسماء (كتَّاب) أو (كاتبات) صنعوا أسماءهم بالمال لا بالموهبة.

## 5. الكتب السَّاندويتش!

المتجوِّل في ردهات معارض الكتب التي تقام في العواصم والمدن العربيّة ستسوقفه بين ركام الموسوعات العلمية والتاريخية، وكتب التُّراث الخالدة والرّوايات الكلاسيكية، وروائع الأدب الإنسانيّ الكبرى، نماذج كثيرة جداً مما بات يُعرف اليوم بالكتب السَّاندويتش، أو كتب الجيب كما تسمَّى أحياناً.

هذه الكتب تغطِّي شبكةً واسعةً من الموضوعات والأفكار والتخصُّصات، وتوزّع على حقول (المعرفة) المختلفة على هيئة سلاسل في التَّاريخ والاجتماع والسِّياسة والاقتصاد والفلسفة وحتى الرِّواية، بحيث تصادفك روايةً تعلم بأنَّها -في الأصل- رواية ضخمة طبعت في مئات الصفحات لأحد عمالقة الأدب الكلاسيكي، فإذا بك تجدها في خمسين أو مئة صفحة من القطع الصغير، وعلى الغلاف المقوَّى تجد بالخطِّ الكبير الأنيق اسم الكاتب واسم الرِّواية.

لكنَّ هذه الرواية لا تشبه في شيء الرِّواية الأصل التي أفرغت من التَّفاصيل الدَّقيقة لأحداثها وكذلك اللغة الجميلة التي كتبت بها، وجرى تشويه شخوص الرِّواية جرياً وراء الاختصار والاختزال، بحيث لا تعود تتعرَّف إلى ملامح هذه الشُّخوص التي بذل خالقوها من الكتَّاب جهوداً

مضنيةً في بنائها كمعمارٍ روائي.

ظاهرياً يُسوَّق هذا النوع من الكتب تحت زعم إيصاله إلى أوسع قطاع من القرَّاء، بدعوى تعميم الثَّقافة والمعرفة، وتمكين المستويات المختلفة من القرَّاء من اكتساب المعرفة والمتعة عبر قراءة هذا العرض المبسَّط للكتب والأفكار، وإتاحتها لتكون في متناول أيدي جميع الرَّاغبين، ولكنْ في الجوهر، فإنَّ هذا النَّوع من الكتب يعدُّ النَّموذج الحيَّ على (اقتصاد الثَّقافة) إنْ صحَّ هذا المصطلح نعني به تحويل الثَّقافة إلى سلعة.

ورغم أنَّه يتعين علينا الإقرار بأنَّ الكاتب والنَّاشر معاً يسعيان لتسويق الكتاب، لكنْ ثمَّة فرقٌ بين تسويقٍ وآخر، فإذا كان التَّسويق في حاله الأوَّل يهدفُ إلى تغطية تكلفة طباعة الكتاب وتوزيعه، لأنَّ عدد الكُتّاب العرب الذين يفكِّرون في العيش على مردودِ كتبهم قليلٌ للغاية، فإنَّ التَّسويق الثَّاني هو ذاك الذي يتوخَّى استخدام الأعمال المعروفة في جني أكبر الأرباح في ترجماتٍ وصياغاتٍ مبتسرة، وهكذا نجدُ في هذه السَّلاسل أسماء شكسبير وتشارلز ديكنز وديفيد كوبرفيلد وتولستوي وديستوفسكي وسرفانتس وسواهم.

لعلَّ معترضاً يقول: «إن ثقافةً مبسَّطة خيرٌ ألف مرة من اللاثقافة»، وأنْ يقرأ النَّاس أموراً بسيطةً خير منْ ألا يقرأوا أبداً، وكنَّا سنوافق على هذا المنطق لولا الخشية منْ تكاثر أشباه وأنصاف وأرباع المثقفين ودعاة الثَّقافة، الذين هم في الواقع أخطر ألف مرةٍ من النَّاس العاديين الذين لا تستهويهم الكتب.

## 6. إضرام النَّار في الكتب

اقتحم إرهابيو تنظيم «داعش» مكتبات جامعة الموصل، وعدداً من المكتبات الخاصة، ومكتبات المساجد والكنائس، وجمعوا مئات المخطوطات والكتب التي لا تقدَّر بثمن وحرقوها. جرى استهداف محفوظات إحدى المكتبات الإسلاميَّة ومكتبة الكنيسة اللاتينيَّة البالغ عمرها 265 سنة، وفي دير الآباء الدومينيكان، ومكتبة متحف الموصل التي تضمُّ مقتنيات يعود تاريخها إلى 5000 سنة قبل الميلاد. لدى الظلاميَّة بأوجهها كافَّة -وبينها الوجه الدَّاعشيّ- رعب من المعرفة، لأنَّها صنو الحضارة، فيما الظَّلامية صنو الهمجيَّة، لذلك تصبح الكتب، من حيث هي أوعية للمعرفة، وحافظة للذَّاكرة الإنسانيَّة هدفاً لها. مشهد تكرَّر مراراً عبر التَّاريخ. قبلهم بقرون -وليس بعيداً عن الموصل- في عاصمة الدَّولة الإسلامية بغداد حرق جنود هولاكو خزائن الكتب النَّفيسة التي تعجُّ بها مكتبات بغداد أو ألقوها في النَّهر.

مثلهم فعل الفرنجة في غرناطة حين سقطت بأيديهم. لعلَّنا نتذكَّر كيف وصف الباكستاني طارق علي في روايته: «تحت ظلال الرُّمان» ذلك المشهد المرعب، حيث قام غلاة القشتاليين بتمشيط البيوت بيتاً بيتاً بحثاً عن الكتب، ثم جمعوها في كومة كبرى وسط المدينة وأضرموا فيها النَّار وسط ذهول الحاضرين. قيل إنها محاولة لمحو ذاكرة المهزوم، حيث أتت

النار على نحو مليوني مخطوط أخذت منْ مكتبات 12 قصراً و195 مكتبة عامَّة في غرناطة، ولكنَّ بضع مئات من الكتب نجت من المحرقة بحيلة من جنود، شعروا بفداحة المهمة التي أوكلت إليهم بحرق الكتب، فقاموا بإلقاء المخطوطات الأثقل وزناً، ظناً منهم أنَّ ما بين دفتيها من معارف أكثر ثراء، على عتبات أبواب بيوت العرب المغلقة ليلتقطها الأهالي، ويهربوها فيما بعد إلى فاس بالمغرب.

مثل إفرنجة الأندلس فعل نازيو ألمانيا بتوجيهات هتلر، فأحرقوا كنوز الثَّقافة التي تحوي التُّراث الفلسفيّ والأدبيّ والفكريّ في ألمانيا وأوروبا في السَّاحات، ومثلهم فعل أيضاً رجال بيونشيت في شوارع سنتياغو عاصمة تشيلي، حين أطاحوا بالحكومة الديمقراطية المنتخبة برئاسة سلفادور الليندي.

حكيم من زمنٍ غابرٍ قال محتجَّاً: «إنَّ منْ يقتل رجلاً يقتل مخلوقاً عاقلاً، ولكنْ من يدمِّر كتاباً يدمِّر العقل بالذَّات»، لقد تغيَّر العالم، وكتب أحدهم يقول: «إنَّ ما تتضمنُّه جريدةٌ يوميةٌ من معلوماتٍ هو أكثر مما كان يفترض أنْ يعرفه معظم النَّاس في قرونٍ سابقة». ومع ذلك فإنَّه ما زال هناك منْ يقتل الرِّجال والكتب معاً في بلدانٍ كثيرة إذا قالوا ما يجب قوله..

ويحكي فيلم (فرنهايت 451) المأخوذ عنْ رواية الكاتب راي براد بوري، التي أضاف إليها عنوناً فرعياً هو: الحرارة التي يحترق عندها ورق الكتاب، قصة مدينةٍ واقعةٍ تحت إرهاب النَّار، حيثُ مهَّمة رجال الإطفاء فيها ليس إخماد النِّيران وإنَّما إشعالها، وبهدف أساسيّ هو إحراق الكتب والمكتبات. يتداعى مثقفو المدينة الذين أقلقهم ما يحدث للتَّباحث حول الأمر، ومن أجل حماية المعلومات والأفكار الموجودة في الكتب من الضَّياع والنِّسيان، يقرِّرون الفَرار إلى الغابة، وقد حفظ كلُّ واحدٍ منهم مضمون كتابٍ واحدٍ على الأقل عنْ ظهر قلب، وفي الغابة يقومون بترداد ما حفظوه

حتى لا ينسوْه مع مرور الوقت، ليلقِّنوه لأبنائهم من بعدهم، ويفرّ بطل الفيلم الذي هو أحد رجال الإطفاء الذين يوقدون النِّيران لحرق الكتب؛ ليصبح -بدوره- كتاباً في الغابة.

ما يحكيه الفيلم يحدث في الواقع، هناك عَداء سافر ومضمَر لدى الطُّغاة تجاه الكتب وأصحابها، ومن الأمثلة ما كتبه بابلو نيرودا في مذكراته عنْ كنز الكتب الذي راكمه طوال حياته. حين بلغ السِّتين من عمره أدركه القلق على مصير هذا الكنز من الكتب: ماذا سيحلُّ به بعد أن يموت؟ واختار أنْ يفعل ما يفعله المبدعون الكبار عادة: لقدْ قرَّر إهداء كنز الكتب إلى المكتبة العامَّة في بلاده تشيلي. لكنَّ المفاجأة كانت في الطَّريقة التي تعاطت بها السُّلطات مع خطوة الشَّاعر الكبير. لقد روى هو بنفسه ذلك حين قال:

«لقد استغرقت ثلاثين سنة وأنا أجمع كتباً كثيرة. كانت رفوفي تحوي كتباً طبعت منذ زمن بعيد ومجلَّدات كانت تهزُّني لعظمتها في طبعاتها الأصلية لـ«رامبو»، لـ«لوتريامون»، لـ«سرفانتس»، كأنَّها صفحاتها مازالت تحتفظ بلمس أولئك الشُّعراء العظام. لقدْ جبت العوالم كلَّها إلى درجة أنَّ مكتبتي نمت بإفراط وجاوزت شروط المكتبة الخاصَّة. ذات يوم أهديت المجلَّدات التي بلغ عددها خمسة آلاف، والتي اخترتها بحبٍّ وشغف من أنحاء العالم كلِّه، أهديتها كاملةً إلى جامعة تشيلي، فاستقبل مدير الجامعة هذه الهبة بالجمل الطَّنانة والكلمات الجميلة. أيُّ إنسان ناضج وشفَّاف سيفكِّر في البهجة التي عمَّت تشيلي إثر هديتي هذه. لكنَّ ثمَّة أناساً يسكنهم الكدر ويجافيهم الصَّفاء هاجوا وماجوا. كتب ناقد رسميّ مقالاتٍ غاضبة، يحتجُّ فيها بحدَّة على سلوكي. سيِّد آخر أُلقى في البرلمان خطاباً ملتهباً ضدَّ الجامعة لأنَّها قبلت هداياي، وهدَّد بقطع الإعانات التي تتلقَّاها الجامعة، فيما شنَّ آخرون موجة منْ صقيع الشَّتائم، وكان مدير الجامعة يروح ويغدو عبر كواليس البرلمان

شاحب الوجه مرتعداً، إلى أنْ فصل منْ عمله وعُزل عنْ أيٍّ وظيفة».

لمْ تكنْ تشيلي هي التي تنكرَّت لمكتبة شاعرها الأهمّ، وشاعر الإنسانيَّة كلِّها، الذي هاج وماج غضباً لأنَّ تلك الكتب النيِّرة التي ساهمت في تكوين عقل ووجدان نيرودا، إنها تلك الحلقة الصَّغيرة المتنفذة التي تخشى الكتب، وتخشى ما فيها من أفكار. وما فعلته هذه الحلقة الصَّغيرة يشبه في جوهره كلَّ ذلك الحصار الذي فرض على الكتب وأصحابها عبر التَّاريخ، حين كانت هذه الكتب إمَّا تؤخذ للمحارق أو ترمى في الأنهر، كأن الطُّغاة والمحتلَّين دوماً، ورجال السُّلطة الفاسدين يخشوْن الكلمة الحرَّة المدوَّنة في كتاب، ويخشوْن المعرفة الإنسانيَّة وقدْ تراكمت طبقة فوق طبقة محفوظة في الكتب التي وضعتها ألمع الأدمغة وأكثرها نوراً ونبوغاً.

لكنَّ الطُّغاةَ ذهبوا وبقيت الكتب!

ولكن هناك نوعاً آخر من إضرام النار يقوم به أصحاب هذه الكتب أنفسهم، وقد أعدَّ باحثٌ عربيٌّ -هو ناصر الحزيمي- كتاباً حول حرق الكتب في التُّراث العربيّ، فصنَّف نوعين من الحرق، أما الأول فهو إتلاف السُّلطة للكتاب، والسُّلطة هنا مقصود بها جميع أنماطها وتحليلاتها سواء أكانت تتمثَّل بسلطة الحاكم أمْ المجتمع أمْ الفرد أو تتمثَّل بسلطة الأيديولوجيا أو العادات والتقاليد، وأما الثَّاني فهو الإتلاف الشَّخصي للكتب ويتمثَّل بالإتلاف لأسبابٍ علميَّةٍ أو اعتقاديَّةٍ أو نفسيَّة يقوم على أثرها الكاتب بحرق كتبه بنفسه، وأعطى الباحث عشراتِ النَّماذج من صنفي الحرق استقاها منْ أمهات الكتب العربيَّة.

لكنْ مِنْ أبدع ما قيل في حرق الكتب رسالة أبي حيَّان التَّوحيدي التي أرسلها إلى القاضي أبي سهل عليّ بن محمد الذي كان قدَّمها التَّوحيدي عن صنيعه بحرق كتبه، ويُعرِّفه بقبح ما اعتمد من الفعل وشنيعه، فكتب أبو حيان

يعتذر عن ذلك في رسالةٍ بليغةٍ إلى القاضي، يشرح فيها فعلته التي حرمتنا من الكثير من مؤلَّفاته التي طالها الحرق قبل أنْ تتسرَّب منها نسخ للآخرين.

بعد الدِّيباجة قال أبو حيَّان مخاطباً أبا سهل:

«وافاني كتابك غير محتسب ولا متوقَّع على ظمأ برَّح بي إليه، وشكرت الله تعالى النعمة به عليّ، وسألته المزيد منْ أمثاله الذي وصفت فيه بعد ذكر الشَّوق إليّ والصبابة نحو ما ناله قلبك والتهب في صدرك من الخبر الذي نمى إليك فيما كان منّي منْ إحراق كتبي النَّفيسة بالنَّار وغسلها بالماء، فعجبت من انزواء وجه العذر عنك في ذلك، كأنَّك لم تقرأ قوله عز وجل: «كلُّ شيءٍ هالكٌ إلا وجهه، له الحكم وإليه ترجعون» وكأنَّك لمْ تعلم أنَّه لا ثباتَ لشيءٍ من الدُّنيا وإنْ كان شريف الجوهر كريم العنصر، مادام مقلَّباً بيد الليل والنّهار، معروضاً على أحداث الدّهر وتعاود الأيام».

ويواصل أبو حيَّان: «وأنا أجود عليك الآن بالحجَّة في ذلك إنْ طالبت أو بالعذر إنْ استوضحت، لتثقَ فيما كان منّي، وتعرف صنع الله تعالى في ثنيه لي: «إنَّ العلم حاطك الله يراد للعمل، كما أنَّ العمل يراد للنَّجاة، فإذا كان العمل قاصراً عن العلم، كان العلم كَلّاً على العالم، وأنا أعوذ بالله من علمٍ عاد كَلّاً وأورث ذُلّاً وصار في رقبة صاحبة غُلّاً، وهذا ضرب من الاحتجاج المخلوط بالاعتذار.. ثمَّ أُعلمْك علَّمك الله الخير أنَّ هذه الكتب حوت منْ أصناف العلم سرَّه وعلانيته، فأمَّا ما كان سراً فلم أجدْ له من يتحلَّى بحقيقته راغباً، وأمَّا ما كان علانيةً فلمْ أصبْ ما يحرص عليه طالباً، على أنّي جمعت أكثرها للنّاس ولطلب المثالة منهم، ولعقد الرياسة بينهم ولمدّ الجاه عندهم فحرمت ذلك كلّه، ولا شكّ في حسن ما اختاره الله لي وناطه بناصيتي ورباطة بأمري وكرهت مع هذا وغيره أنْ تكون حجة عليّ لا لي».

«وممَّا شحذ العزم على ذلك ورفع الحجاب عنه، أنّي فقدت ولداً نجيباً وصاحباً قريباً وتابعاً أديباً ورئيساً منيباً، فشقّ عليَّ أن أدعها لقومٍ يتلاعبون بها ويدنِّسون عرضي إذا نظروا فيها، ويشتمون بسهوي وغلطي إذا تصَّفحوها، ويتراءون نقصي وعيبي من أجلها، فإنْ قلت: ولمَ تسهمُ بسوء الظَّن وتقرع جماعتهم بهذا العيب؟ فجوابي لك إنَّ عياني منهم في الحياة هو الذي يحقِّق ظنّي بهم بعد الممات، وكيف أتركها لأناسٍ جاورتهم عشرين عاماً فما صحَ لي من أحدهم وداد ولا ظهر لي من إنسانٍ منهم حِفاظ، ولقد اضطررت بينهم بعد الشُّهرة والمعرفة في أوقات كثيرة إلى أكل الخضر في الصَّحراء وإلى التَّكفُّف الفاضح عند الخَّاصة والعامَّة وإلى بيع الدِّين والمروءة وإلى ما لا يحسن بالحرِّ أنْ يرسمه بالقلم ويطرح في قلب صاحبه الألم (...) وليس ما قلته بخافٍ عليك مع معرفتك وفطنتك وشدَّة تتبعك وتفرُّغك، وما كان يجبُ أنْ ترتابَ في صواب ما فعلته وأتيته بها قدمته ووصفته».

حين مات الكاتب التّشيكي كافكا وجد (برود) أعزّ أصدقائه وأقربهم إليه رسالتين شخصيتين وصفتا فيما بعد بـ«وصية كافكا». رغم أنَّهما لا تنطويان على أية قيمة قانونية تكسبهما طابع الوصية، بلْ إنَّهما ليستا رسائل بالمعنى المعروف للكلمة، لأنَّهما لمْ ترسلا بالبريد أبداً، كما كان كافكا قد فكَّر في البداية قبل أنْ يصرف النَّظر عن هذه الفكرة فيما يبدو. وجد (برود) الرِّسالتين في درجٍ مع كومة أوراق: إحداهما مكتوبة بالحبر، ومطويَّة مع عنوان (برود) نفسه، والأخرى مفصَّلة أكثر ومكتوبة بقلم رصاص.

برأي ميلان كونديرا -مواطن كافكا- إنَّ أيَّ كاتبٍ قدْ يكتشفُ في لحظةِ الموازنة الختامية أنَّه يكره كتبه، وأنَّه لا يريد أنْ يخلِّف وراءه هذا الأثر المحزن عنْ إخفاقه، أو أنَّ هناك تفسيراً آخر: يحبُّ المؤلِّف دوماً نتاجه لكنَّه لا يحبُّ العالم، لا يستطيع أنْ يتحمَّل فكرة تركه تحت رحمة المستقبل الذي يجده مقيتاً،

أو أنَّه يحبُّ دوماً نتاجه لكنَّه لا يهتمُّ حتى بمستقبل العالم. أو أنْ تكون لدى الكاتب مشكلة مع الجمهور الذي لم يفهمه، وعانى منْ ذلك خلال حياته، ولمْ يشأْ أنْ يتألَّم منه بعد مماته.

لكنَّ اياً منْ هذه الأسباب لا ينطبق على كافكا الذي كان يعي قيمة ما كتب، ولمْ يكن لديه كره معلن تجاه العالم، رغم السَّوداوية التي تظهرها كتاباته، ولأنَّه صغير السن وغير معروف كفاية، فلمْ تكنْ لديه تجارب سيِّئة مع الجمهور.

فيما بعد ذكر الصَّديق أنَّ كافكا قال له، وهو يظهر الورقة المكتوبة بالحبر التي وجدها فيما بعد في مكتبه: «وصيَّتي الشَّخصية في غاية البساطة: أرجوك أنْ تحرق كلَّ شيء»، وكيف أنَّه ردَّ عليه: «أخبرك سلفاً بأنِّي لن أفعل ذلك». كان كافكا يعرف مقدار حماس صديقه لكلِّ كلمة منْ كلماته، لذلك كان يعلم علم اليقين أنَّه لنْ يطيعه، وأنَّ عليه أنْ يختار منفذاً آخر لوصيَّته إذا كانت طلباته هذه جادَّة تماماً وغير مشروطة.

ما الذي يجعل كاتباً يوصي بإتلاف كتبه بعد موته. ما الذي يخشاه بالضَّبط؟! هلْ كان «كافكا» مهدَّداً بالخلود؟ هلْ كانَ يخشى الخلود؟ هلْ كانَ يرغب في أنْ تظلَّ تجربته تجربة خاصَّة به، قصيرة الأجل مثل عمره القصير، تنتهي بموته ويسدل عليها النسيان، بأن يأخذ معه كلَّ ما خلفه إلى الفناء؟ هلْ يخشى أنْ تقرأ الأجيال التالية ما كتب، لذا يريد أنْ يمحو أيَّ أثرٍ منْ آثار حياته. إنَّها أسئلة ترتقي إلى مقام الفلسفة.

# 7. كتب للنساء.. كتب للرجال

من الممكن، أو حتّى من السّهل أنْ نصنِّف الكتب حسب تخصُّصاتها والحقول التي تتناولها، وأحيانا حتى من طبيعة الفئات القارئة التي توجَّه إليها هذه الكتب تبعاً للمرحلة العمريّة أو التّخصُّصات أو الاهتمامات.

فالكتاب الموجَّه للطّفل -شكلاً ولغةً وموضوعاً- هو بالتَّأكيد غير ذلك الكتاب الموجَّه للكبار، وما يهتمُّ به الطّبيب أو المهندس من كتبٍ قد يختلف جذريّاً عن تلك الكتب التي يهتمُّ بها رجل المسرح أو السينما.. الخ، دون أنْ ننسى أنَّ الكثير من الأطِّباء والمهندسين قد يكونون أيضا مهتمّين بالمسرح أو التّشكيل أو الرّواية، بلْ قد يكونون كتَّابا أو فنَّانين تشكيليين، والأمثلة هنا أكثر منْ أنْ تحصى.

ولكنْ هل يمكن تصنيف القرّاء حسب الجنس، وبالتَّالي تقسيم الكتب إلى نوعين: كتب نسائيَّة بمعنى أنَّها موجّهة للنّساء فقط، وكتب رجاليَّة بمعنى أنّها موجّهة للرّجال فقط؟!

قد يبدو السّؤال غريباً؛ لأنَّ الانطباع السّائد أنّ الجنسين يقرؤون الكتب ذاتها، ويتعلّمون في المدارس والجامعات في المقرّرات نفسها التي تجعلهم نتاج تنشئةٍ تعليميَّةٍ واحدةٍ، ولكنَّ التّجارب تدلُّ على أنَّ هناك استجاباتٍ مختلفةً لدى كلٍّ من الرّجال والنّساء كلٌّ على حدة للقراءة، وميول مختلفة في

اختيار ما هو مناسب للقراءة.

في كتابه: (أخلاقيّات القراءة) يدعو جي ميلر إلى تمييزٍ صارمٍ بين الجنسين حين نتوجَّه إليهما بالكتابة، وينبني هذا التّمييز على ما يصفه ب «سحر الحشمة للنساء، والحقيقة للرجال». وهو ينقل عن كتاب (السّيرة الذّاتيَّة) لترولوب مقتطفاً يشير فيه إلى أنَّه ليس هناك فتاةٌ رفعت رأسها من قراءة رواياته وهي أقلّ حشمةً ممّا كانت، وربما يكون بعضهن قد تعلمن من الصَّفحات أنّ الحشمة سحرٌ يستحقُّ أنْ يُصان، وأنَّ ليس ثمَّة شابٌّ قد تعلّم أنّه سيجد في الكذب والبهرجة الطّريق نحو الرّجولة.

قد لا يفسِّر هذا كفايةً أنّ هناك أدباء وكُتاباً تكرسوا بوصفهم كتاباً للنِّساء أكثر من كونهم كُتاباً للرّجال، حتّى لو كانوا مقروئين من جمهورٍ رجاليّ أيضاً، وهذا ما يفسِّر لنا ظاهرة حيّة كظاهرة الشّاعر الرّاحل نزار قباني الذي لم تفلحْ كلُّ أشعاره التي تناولت الشَّأن السّياسيّ في تغيير الصّورة التي تكرّست عنه بوصفه شاعراً للمرأة.

هناك قناعةٌ لها ما يبرّرها -وحتى يؤكّدها- منْ أنّ النّساء بطبعهن لا يملن إلى قراءة الكتب والمقالات ذات المضامين السّياسية، على خلاف الرّجال الذين يبدون أكثر استجابةً لهذا النّوع من الكتب والمقالات. كقاعدة -والقاعدة تنطوي دائماً على استثناءات مهمّة- فإنَّ الرّجل أميل إلى التّراكيب الذّهنيَّة التي تبدو أقرب إلى ما يدعى المنطق أو الواقعيّة، أما المرأة فهي أميل إلى ما يمليه الوجدان، وبتعبير جبران خليل جبران فإنَّ لها عقلاً خاصّاً بها نسمّيه الحدس. وإذا صحَّت هذه القاعدة، فإنها قد تفسِّر لماذا يتحمَّل الرّجل صرامة الكتابة الذهنيَّة، وتفضِّل المرأة الكتابة الوجدانيَّة النّابعة من الرّوح.

## 8. كتب لليل وأخرى للنَّهار

هل الأفضل أن نمسك بالكتاب الذي قرَّرنا قراءته، فلا ننصرف إلى كتاب آخر سواه قبلْ أنْ ننهيه، أمْ أنَّه من المناسب أنْ نتنقل في الآن ذاته بين كتابين أو حتَّى أكثر؟

أيكون في ذلك دليلاً على عدم جديَّة القارئ؟ فمن يفعل ذلك لا يستطيع أنْ يركِّز تفكيره في كتاب بعينه، ويشتِّت اهتمامه -فلا يخرج- وهو يقرأ أكثر من كتاب، بالحصيلة التي يمكن أنْ يخرج بها وهو يتمُّ كتاباً واحداً منْ أولِّه حتى آخره قبل أنْ ينتقل لكتاب تالٍ.

لكنَّ قارئاً نهماً وكاتباً غزيراً متنوع الاهتمامات مثل سلامة موسى حكى في سيرته أنَّه ميَّال لأنْ يقرأ في وقت واحد كتابين، الأوَّل منهما يفضَّل أنْ تكون رواية، والثَّاني في التَّاريخ أو السِّياسة، شريطةَ ألَّا يكون بعيداً عنْ موضوع الرِّواية، فإذا كانَ يقرأ رواية لبلزاك مثلاً، فالأجدى أنْ يكون الكتاب الثَّاني يتَّصل بأدب فرنسا أو بتاريخ الحقبة التي تتناولها الرِّواية، وبالمثل فإذا كانت الرِّواية لتولستوي مثلاً لا بأس أنْ يكون الكتاب الثَّاني عنْ تاريخ روسيا أوْ عنْ ثقافتها.

برأي سلامة موسى أنَّ ذلك يجمع بين أمرين: متعة الأدب وفائدة المعرفة، كأنَّ الكتابين يكملان بعضهما، فما لا يغطِّيه كتاب السِّياسة نجده

في الرِّواية، وما تضيق الرِّواية عنْ تناوله نجده في كتاب عنْ التَّاريخ وهكذا، لكنَّنا بصدد الحديث عنْ فكرة أخرى: هلْ هناك كتب تتطلَّب مزاجاً ليليَّاً، وأخرى تتطلَّب مزاجاً صباحيَّاً؟

مرة -منذ سنوات- كتبتُ أَنَّه لسماع أغنيات أم كلثوم بمتعة تامَّة يلزمنا جو ليليّ. إذا انتصف الليل العربيّ هيمن عليه صوت أم كلثوم، هكذا قال الرَّاحل جبرا إبراهيم جبرا، ومعه في ذلك كلُّ الحقّ، لكنْ لسماع فيروز يلزمنا مزاج صباحيّ نشط، بعد صحونا من النَّوم أو أثناء توجهنا للعمل.

أحسب أنَّ الكتب شأنها شأن الأغاني. عبداللطيف كليطو تساءل مرَّة: أتكون الكتب التي نفضِّلها هي التي نقرأها قبل أنْ ننام؟ وهو نبَّهنا إلى أنَّ رولان بارت كان يوزِّع الكتب إلى كتب ليليَّة وأخرى نهاريَّة. كتب للبيت وأخرى للمقهى، أما جون فيرن الذي كان لرواياته صلة بالنَّوم فقدْ قال إنَّه لا يقرأ ليلاً إلا روايات أو قصصاً كلاسيكية؛ لأنَّ هذا النَّوع من الكتب مرتبط بالنَّوم، بالراحة التي يجلبها السَّرير.

# 9. كتب تعيش وأخرى تموت

في مقالته: «كتب جيِّدة رديئة» يبدو جورج أورويل حائراً إزاء كتب حقَّقت صيتاً واسعاً في زمنها رغم أنَّها لمْ تتوفَّر على الجودة الكافية التي تؤهِّلها لذلك، فيما أخفقت أعمال أكثر جودة منها في أنْ تنال بعض هذا الصِّيت.

حيرة أورويل آتية منْ حقيقة أنَّ كاتباً أكثر براعة بها لا يقاس بآخر، يكون نصيبه النِّسيان أو التَّجاهل، فيما الأقلُّ براعة يظلُّ مقروءاً، بإمكان المرء أنْ يلهو ويتحمَّس أو حتَّى تتحرَّك مشاعره عبر كتاب يرفض عقله أنْ يأخذه بجديَّة. وبرأي أورويل فإنَّ في ذلك تذكيراً بأنَّ الفنَّ ليس نظيراً للتَّفكير العقلاني.

ليس هذا هو التَّساؤل الوحيد الذي تثيره المقالة. ثمَّة تساؤل آخر عنْ كتب مهمَّة يطويها النِّسيان بعد حين من الزَّمن، وكتب أخرى تنبعث بقوَّةٍ بعد مضيّ زمن طويل لا على نشرها فحسب، وإنَّما رحيل كُتابها.

الحقُّ أنَّ هناك أسماء في دنيا الإبداع تظلُّ ساطعة كالنُّجوم لا تذوي. كلُّ الأمم تقدِّم أسماء مبهرة لا تتكرَّر، كمْ شاعراً كالمتنبي عند العرب؟ كمْ بوشكين عند الرُّوس؟ وكمْ غوته عند الألمان؟ وكم شكسبير عند الإنجليز؟

يمكن أنْ نخرج من دائرة الأدب إلى دائرة الفن: كمْ يلزمنا لتظهر أم كلثوم أخرى أو فيروز أخرى؟

يحدث أنْ تنبثق الموهبة الإبداعية في ظرف تاريخيّ مؤات يحمل إبداعاتها على موجاته القويَّة المندفعة، دور الرُّواد العرب -مثلاً- لا يمكن أنْ يؤخذ مفصولاً عن المرحلة التي ظهروا فيها، فتلك كانتْ مرحلة رياديَّة في أمور كثيرة: في السِّياسة وفي الفكر وفي الأدب وفي الفن، وكانت إرهاصات العديد قدْ تفتَّحت على شكل مشاريع نهضويَّة، استقلاليَّة، تحرريَّة، وعلى شكل أعمال إبداعيَّة رديفة أو موازية.

لا يعني ذلك بالضَّرورة أنَّهم كانوا أكثر موهبة ونبوغاً منْ أسماء أخرى تَلَتْهُم، لكنْ لمْ يتأمَّن لهم الزَّمن الذي ساعد على انتشارهم وتكريسهم، لكنْ ليس ضروريًّا أنْ يكون الرُّواد أكثر موهبة واطلاعاً منْ مبدعين لاحقين لهم، انطلقوا ممَّا أنجزه هؤلاء الرُّواد وتجاوزوه بكثير، ولم تتهيَّأ لهم أسباب الشُّهرة والانتشار التي تحقَّقت للرُّواد، وليس جائزاً ما يردَّد أحياناً منْ أنَّ الإبداع توقَّف بانتهاء عصر الرُّواد أو غيابهم، فبعدهم جاءت تجارب إبداعيَّة أهمّ وأكثر نضجاً، لعلَّ الزَّمن سينصفها ذات يوم.

# 10. منْ سينخل الكتب؟

يقال إن رجلا عمد إلى حرق صندوق يحوي ما كتبه ابنه الشَّاعر منْ أشعار، كان الأب يعتقد أنَّ في الشِّعر غواية وضلال، لكنَّ الابن استمرَّ في غوايته: يكتب الشِّعر، دون أنْ يبدِّد اعتقاد النَّاس إنَّ أجمل أشعاره كانت تلك التي في الصُّندوق الذي حرقه أبوه الحانق.

كان ثمَّة مغنٍّ شعبيّ رخيم الصَّوت لا يغنّي إلا في أعراس البلدة، يقال إنَّه في كلِّ عرس يرتجل أغنية جديدة لمْ يغنها قبل ذلك، لذلك لمْ يكنْ بوسع أحد أنْ يحفظ أيًّا منْ هذه الأغاني، لذلك ظلَّت النَّاس تعتقد إنَّ أجمل الأغاني كانت تلك الأغاني التي لمْ تحفظ.

هذه حكايات يوردها الشَّاعر الدَّاغستاني الجميل رسول حمزاتوف، وهي تحثُّنا على أنْ نتساءل كمْ من الأشعار والأغاني والفنون التي هلكت وانقرضت لأنَّها لمْ تسجل. من قصائد عظيمة لمْ يبقَ سوى بيت واحد، لكنَّه يبقى للأبد. ألمْ تكنْ الخسارة ستكون أكثر فداحة لوْ لمْ يصل هذا البيت؟ ويشكر بفرحٍ أولئك الرِّجال الذين نقلوا إلينا كتبنا غير المكتوبة، كأنَّه بالقصصِ والأساطير والأغاني تقول للكتب: «نحن الكتب التي لمْ تكتبْ بقينا مئاتِ السنين نشقُّ طريقنا عبر المحن وها قدْ وصلنا. أيَّتها الكتب المطبوعات بشكلٍ جميلٍ هلْ يمكن أنْ تصلي إلى الجيل التَّالي على أقلِّ تقدير».

لكن ما الذي يجعل بيتاً واحداً من الشعر بعينه دون سواه يصلنا، وتضيع بقية الأبيات، ألأنَّه أجمل منْ سواه؟ ألأنه يكثِّف ويختزل حكمة لمْ تقوَ بقيَّة الأبيات أنْ تكثِّفها وتختزلها؟ أمْ أنَّ المصادفةَ وحدها أنقذت هذا البيت من الضَّياع فأبقته حياً، بيتاً محظوظاً، قيل ليبقى لا ليموت.

هل ما ضاع من شعر المتنبي مثلاً أهمُّ منْ شعره الذي وصلنا، أم أنَّه ضاع ومات لأنَّه لمْ يكنْ جديراً بالبقاء، وما يقال عن المتنبي يمكن أنْ يقال عن إبداعات وأشعار وحكايات أخرى، حين نحار في تحديد ما المعيار الذي جعل بعضها يموت وبعضها يعيش. لكنَّ شيئاً من الحَيْرة قد يتبدَّد حين تقع أيدي الباحثين والدَّارسين على روائع من التُّراث الإنسانيّ لمْ يسمعْ بها أحد من قبل، وقدْ أهملتْ أو اختفت أو أُخفيت في ظروفٍ قاهرة، حين تعيَّنَ على واضعيها أنْ يخفوها عن الأعين اتّقاءً لبطشٍ محتملٍ أو محقَّق، أو ببساطةٍ شديدةٍ إنَّ أحداً لم يُقدِّرْ في حينه أهميَّة هذه الروائع لأنَّها سبقت زمنها، فطواها النسيان، وربما نال بعضها الموت. لكنَّ حمزاتوف ينبِّهنا إلى أمر آخر، فالكتابة إذْ غطَّت كلَّ ما يكتب، حفظت الذي يستحقّ والذي لا يستحقّ، الأصيل والزَّائف، الموهبة والادِّعاء. ستبدو المشكلة هاهنا أيضا شائكة: أين هو الجواهرجي الخبير الذي يميز بين الدَّانة الحقيقيَّة والدَّانة الصَّناعيَّة. منْ سينخل الكتب نخلاً ليرينا ما يجدر به أنْ يمكث في الأرض، ويعفينا من الزَّبد الذي يجب أنْ يذهب جفاء؟!

# 11. بين دفتيّ كتاب

قال المعلَّم: «كلُّ منَّا مرصود لإبداع عمل فنيّ هو مركز حياتنا. ورغم كلِّ محاولاتنا لإخفائه عنْ أنفسنا نعرف إلى أيِّ حدٍّ يشكِّل شرطاً لسعادتنا. هذا العمل الفنيّ مدفون عموماً تحت أعوام من الخوف والشُّعور بالذَّنب والتَّردد. لكنَّنا إذا قرَّرنا إزالة تلك الشَّوائب، ولمْ نشكّ بقدراتها، نستطيع القيام بالمهمَّة الموكلة إلينا. إنَّها الطَّريقة لعيش حياة مشرِّفة».

هذه حكاية أولى. وإليكم حكاية ثانية: سأل التلميذ معلمه: «كيف نعرف ما هي أفضل طريقة للتَّصرف في الحياة؟».. لمْ يجب المعلِّم وإنَّما اقترح على تلميذه أنْ يصنع طاولة. عندما أصبحت الطَّاولة شبه جاهزة لمْ يبق سوى تثبيت لوح السَّطح بالمسامير. اعتاد التِّلميذ على إدخال المسامير بثلاث ضربات بالضَّبط، لكنَّ المسمار الأخير قاوم أكثر، فاضطر إلى توجيه ضربة إضافيَّة. تغلغل المسمار أكثر ممَّا يجب، فانشقَّ الخشب.

هنا قال المعلِّم: «يدك معتادة على ثلاث ضربات بالمطرقة، عندما تُوجه العادة الفعل يفقد معناه، ممَّا يسبِّب الأضرار في النِّهاية. كلُّ فعلٍ فريد، والسِّرُّ الوحيد الذي يجب معرفته هو التَّالي: لا تدع العادة توجِّه أفعالك أبداً».

هذه وسواها من الحكايات الجميلة المليئة بالدِّلالات والخبرات والحكم ترد في كتاب اسمه «مكتوب». فكرة هذا الكتاب انبثقت منْ طلبٍ قدَّمه

للكاتب أحد أصدقائه. طلب منه أنْ يجمع بين دفتيّ الكتاب ما يراه مناسباً من التَّعاليم التي تعلَّمها في الحياة، والحكايات التي نقلها له أصدقاء أو أناس تركوا له رسالة لا تُنسى رغم أنَّه لمْ يلتق بهم أكثر منْ مرَّة، بالإضافة إلى قصص تنتمي إلى التُّراث الرُّوحيّ للإنسانية.

كاد الكاتب أنْ يعدل عن المشروع الذي اقترحه عليه صديقه بسبب مشاغله وسفراته الكثيرة، مع ذلك كانت الإشارات تحثُّه على الاستمرار، كأنْ تصله رسالة من قارئ، كأن يورد صديق تعليقاً، ويطلعه آخر على صفحات مقتطعة رتَّبها في حاملة أوراقه. مع الوقت اعتاد الكاتب أنْ يكتب بطريقة موضوعيَّة ومباشرة، ولإعادة قراءة نصوصٍ أجَّل دوماً قراءتها قراءة ثانية، وشيئاً فشيئاً بات يجد في كلِّ ما يجري حوله سبباً لكتابة الكتاب. تذكَّر أنَّه عندما كان طفلاً قرأ كتاباً بعنوان «مكتوب»، وفكَّر: «ربَّما عليَّ أنْ أفعل الشَّيء نفسه».

يروي الكاتب حكاية عنْ رجل عاش في القرن التَّاسع عشر، ورأى في منامه طيفاً يدعوه لأنْ يبني بيتاً منْ كسرات الآنية. أخذ الرَّجل يجمع قطع البلاط والصُّحون والتُّحف والزُّجاجات المكسورة. أكَّد سكَّان الجوار أنَّ هذا الرَّجل مجنون، لكنَّ سيَّاحاً اكتشفوا بيته لاحقاً، وتحدَّثوا عنه لمن حولهم، أصبح الرَّجل محطَّ الأنظار، لكنَّه استمرَّ في البناء، وفي الثَّالثة والتِّسعين منْ عمره، وضع آخر كسرة زجاج لديه.. ومات. مثل هذا الرَّجل فعل الكاتب: رتَّب قطعاً منْ حياته: مواقف عاشها، مقاطع منْ كتب لمْ ينسها، أفكار حول عصره وأحلام جيله لكيْ يقيم منها بناءه الرُّوحي.

نسيت أنْ أذكر أنَّ مؤلف هذا الكتاب لمْ يكنْ سوى باولو كويلهو، مؤلِّف «الخيميائي».

## 12. كتب نيسين وبحار حكمت

يُنبِّئنا أحد أجمل الكتَّاب السَّاخرين في القرن العشرين -التُّركي عزيز نيسين- كيف تتكدَّس فوق طاولته الكتب التي سيقرؤها أو تلك التي يجب أنْ يقرأها، لكنَّه يُقرُّ بأنَّه لنْ يستطيع قراءتها كلَّها.

لذلك كلَّما ارتفع مستوى عمود الكتب المكدَّسة فوق بعضها، يضع قسماً منها في المكتبة من دون قراءتها، في نوعٍ من التَّسليم من جانبه بأنَّه ليس بوسعه أنْ يفعل ذلك، لذلك يتملَّكه إحساسٌ وحزنٌ غريبان، مع ذلك فإنَّ لديه مجموعة من الكتب يطلق عليها تسمية: (كتبي)، وليس المقصود هنا مؤلفاته هو شخصياً، وإنَّما مجموعة الكتب التي يشعر بالحاجة الماسة إلى قراءتها مرة أخرى قبل أنْ يموت. وهو يُحدِّثنا عن الحزن العميق الذي يشعر به وهو ينظر إلى الكتب الموجودة في مكتبته، خاصَّة منها تلك التي يشعر بالحاجة إلى قراءتها، ويقول: «واأسفاه سأموت من دون قراءة هذه الكتب»، قبل أنْ يستدرك: «كأنَّ هناك فرقاً بين الموت من دون قراءة هذه الكتب أو الموت بعد قراءتها»، مُذكِّراً إيَّانا بقول مُعبّر لمحمود درويش فحواه أنَّ الموتى سواسية أمام الموت، وحدهم الأحياء أبناء عم الموت.

يذهب عزيز نيسين السَّاخر أبداً -والسَّاخر منْ كلِّ شيء حتى من نفسه- أبعد من ذلك ليسخر من السُّياح الأجانب الذين يراهم حين يمرُّ

من حرم جامع نور العثمانية، وقد صار كلُّ عضوٍ في جسمهم يرتجف ويهتزُّ بسبب الشَّيخوخة، فيقول في نفسه: ماذا بقي لكم في هذه الحياة، ولم لا تموتون في المكان الذي أنتم فيه؟ أتريدون أنْ تروا الدنيا، فتقومون بذلك كأنَّ هناك فرقاً بين أنْ تموتوا بعد رؤية السُّوق المغلق في اسطنبول أو أنْ تموتوا منْ دون رؤيته.

منْ ذلك يخلص نيسين إلى أنَّه لا فرق بين حماقته هو حين يخشى الموت قبل قراءة هذه الكتب وبين حماقة هؤلاء السُّياح الذين برزت عظامهم حين يخشون الموت قبل أنْ يروا منطقة (ايفس) مثلاً. لكنَّ كاتبنا السَّاخر يختم بما يحمل العزاء لنا نحن الذين نحبُّ السَّفر وقراءة الكتب، فحواها أنَّ الإنسان لا يرى حماقته، بل كمْ هو جميل أنَّه لا يراها. كان على نيسين أنْ يأخذ بنصيحة مواطنه ومجايله ناظم حكمت، عن أنَّ أجمل البلدان هي التي لم نزرْها بعد، وأجمل البحار هي التي لمْ نرها بعد، ويمكن أنْ نضيف منْ عندنا أنَّ أجمل الكتب هي تلك التي لمْ نقرأها بعد.

## 13. ماذا يبقى من الكتب؟

التقطت كاميرات أجهزة الإعلام لحظةً اقترب فيها الرئيس الفنزويلي الراحل هوغو تشافيز، ذات مؤتمر قمة، من الرئيس الأمريكي باراك أوباما، وهو يمسك كتاباً في يده. حسب من شاهد ذلك أن تشافيز أراد من أوباما توقيعاً على الكتاب الذي قد يكون أوتوغرافاً، لكنه لم يكن أوتوغرافاً، وإنما كان كتاباً، والكتاب هو «الشرايين المفتوحة لأمريكا اللاتينية» من تأليف إدواردو غاليانو.

هذه الحكاية أثارت فضول حامل جائزة «نوبل» للآداب البرتغالي جوزيه ساراماغو، وهو قد قدر أن تشافيز فكَّر في التالي: «هذا الرجل، أي أوباما، لا يعرف شيئاً عنا، نحن شعوب أمريكا الجنوبية، وهو بالكاد كان قد ولد عندما صدر هذا الكتاب أول مرة»، ومع ذلك فبوسع غاليانو أن يعلمه شيئاً.

الذي حدث بعد هذه الواقعة أن مبيعات هذا الكتاب قفزت بصورة مهولة، ونفدت كل نسخه من موقع «أمازون» الإليكتروني المتخصص ببيع الكتب لطالبيها في مختلف بقاع الأرض عبر شركات البريد السريع. لكن ما أثار حفيظة ساراماغو هو حجم الانتقادات التي وجهت للكتاب بعد أن قفز إلى أعلى قائمة الكتب الأكثر مبيعاً في العالم، حيث نالته الكتابات التي تعيب

عليه «سطحيته» وعدم إحاطته بواقع القارة الأمريكية الجنوبية الراهن.

دفاع ساراماغو عن الكتاب تركَّز حول حقيقة أن طبعته الأولى صدرت عام 1971، ما يعني أن أربعين عاماً قد مرت منذ صدوره، حتى اللحظة التي أهدى فيها تشافيز نسخة منه إلى أوباما. فأية قدرة أسطورية من التخيل كان الكاتب يحتاجها ليعرف كيف ستؤول إليه أوضاع القارة بعد عقد أو عقدين، فما بالنا بأربعة عقود.

ما الذي يبقى من الكتاب إذا تقادمت المعلومات والبيانات التي استند إليها مؤلفه لحظة تأليفه، والتي على أساسها بنى استنتاجاته أو توقعاته؟ هل يكفي ذلك لإخراج الكتاب من دائرة التداول والاهتمام، أم أنه يحتفظ بأهمية تاريخية كونه يعيدنا إلى الظرف الذي كتب فيه، ويعرفنا بالملابسات التي أحاطت بهذا التأليف؟

الجواب نجده في السبب الذي حمل تشافيز على إهداء أوباما كتاب غاليانو، كأنه يريد القول له: هاك انظر في شرايينا المفتوحة، نحن شعوب هذه القارة، لتتعلم ماذا أجرمت بلادكم بحقنا. أو كأنه يريد توفير فرصة له ليرى صورة الولايات المتحدة الأمريكية في أعين مثقفي ونخب وشعوب القارة التي تشاطرها الاسم نفسه، لكنها شأن أي قارة أخرى في العالم الفقير ليست سوى مصدر للثروات المنهوبة.

# 14. كتب خالية من الأوكسجين

يتحدث مؤلف كتاب «متعة القراءة»، دانيال بنك، الذي وضع يوسف الحمادة ترجمته العربية عن فتى كان قد وصل إلى قراءة 48 صفحة فقط من كتاب يقع في أربعمئة وست وأربعين صفحة، أو حسب قوله: «خمسمئة صفحة تقريباً». إنه لا يجرؤ على عدّ الساعات التي قضاها حتى وصل إلى هذه الصفحة، مسكوناً بالفزع: كيف سيتسنى له قراءة ما تبقى من الصفحات المحشوة حشواً بسطور مضغوطة بين هوامش ضيقة جداً؟

إنه يبحث في الكتاب عن تلك الأماكن التي تدور فيها حوارات بين شخصيتين، حيث يكون السؤال، كما الجواب عادة، قصيراً، فيتلذذ بالبياض المتاح في الصفحة، فلا يجد سوى مكان تبدو فيه شخصية تسأل أخرى، لكن الشخصية الأخرى لا ترد، يتبع ذلك كتلة من اثنتي عشرة صفحة من الحبر الأسود. وفيما يشبه القنوط، يهتف الفتى وهو يتأمل تلك الصفحات المكتظة بالكلمات المتراصة: «يا لندرة الهواء! ما أقل الهواء هنا! أووف! اللعنة على هذا الكتاب الغبي!»، ثم يشتم ويشتم، مفكراً في التالي: ليتني أذكر ما قرأته في الصفحات السبع والأربعين التي قرأتها قبل أن أصل إلى هذه الصفحة.

فكر الفتى في أكثر من ذلك: إن الكتاب ثخين جداً، سميك، كثيف، غليظ، ثقيل، ويقال إنه يحترق بصعوبة، حتى النار لا يمكنها أن تتخلل

صفحاته، بسبب قلة الأوكسجين.وفي لحظة غضب يصب، بينه وبين نفسه، الشتائم على أستاذهم الذي طلب منهم قراءة الكتاب كاملاً. حين سأله التلاميذ عن عدد صفحاته قال: ثلاثمئة أو أربعمئة. لم يقل الأستاذ الحقيقة. لم يقل إن الكتاب يقع في نحو خمسمئة صفحة. وحين سألوه عن المدة المطلوبة لإنجاز القراءة قال: خمسة عشر يوماً.

كان الأستاذ مملاً، وهو يتحدث عن الكتاب، يكتفي بوصفه بالكتاب، ولا يحدد جنسه. الكتب أجناس: هناك الرواية، وهناك القصص القصيرة، وهناك الشعر، وهناك المقالة، لكن الأستاذ يصر على كلمة: الكتاب. هذا يثير حنق الفتى.. هذه المفردة بمقدار ما تدل على كل شيء فإنها ليست دقيقة.. دليل الهاتف كتاب، والقاموس كتاب، ودليل السياحة وألبوم الطوابع. كلها كتب.

لعل هذه الحكاية تفهم في السياق التالي: ما أكثر ما يجري تنفير الناس، لا الشباب وحدهم، من القراءة، بدل تحبيبهم لها. أنا شخصياً مثل هذا الفتى لا أحب الكتب السميكة الخالية من الأوكسجين.

# القسم الرابع : عن القراءة

## 1. كيف نقرأ.. ماذا نقرأ؟!

حينَ تناقش أزمة القراءة، أو في تعبيرٍ أوسع: أزمة الكتاب في العالم العربيّ، نذهب مباشرةً إلى تقديم أرقام عن نسبة الأميَّة العالية، حيث لا يقرأ النَّاس ولا يكتبون. ويجري الحديث أيضاً عن منافسة وسائل الاتِّصال الحديثة للكتاب. وغالباً ما نقرأ دراساتٍ عن تهديد التلفزيون للقراءة، أو أثر (الإنترنت) في انحسارها، وفي معارض الكتب يجري الحديث عن ارتفاع أسعار الكتب بوصفه سبباً لانصراف الناس عن شراء هذه الكتب، ولكنَّ الواضح أنَّ هذه الأسباب -إذا ما استثنينا مسألة الأميَّة- هي أسبابٌ وهميةٌ.

يمكن الحديث عن تهديد وسائل الاتِّصال الحديثة للقراءة بالنسبة لأمةٍ قارئةٍ أصلاً، لا لأمةٍ لا تقرأ. ثمَّ كمْ هو عدد أولئك المشتركين في شبكة (الإنترنت) في العالم العربي، والذين يجعلون من هذا الاشتراك وسيلة للمعرفة، للاطِّلاع والقراءة بحيث أنَّهم وجدوا أنفسهم في غنى عن الكتاب، خاصَّة أنَّنا نطالع على الدَّوام شهاداتِ أولئك المثقَّفين الذين يؤكِّدون أنَّهم لا يمكن أنْ يستغنوا عنْ طقس الكتاب، أو بالأحرى طقس قراءته الذي لا يمكن لأيَّة وسيلةٍ أخرى أنْ تعوِّضه.

لكنَّ الأمر الذي لم ينلْ العناية الكافية في غمرة الحديث عن أزمةِ القراءة هو (أميَّة المثقَّفين). ولا ينبغي النَّظر إلى هذا المفهوم باستغراب انطلاقاً من

الانطِّباع الفوريّ بأنَّ المثقَّف لا يمكن أنْ يكون أميَّاً، بلْ المطلوب التَّفحصُّ في حقيقة أنَّ (أميَّة) المثقَّفين تكمن في أنَّ المثقَّف في مرحلةٍ من المراحل حينّ يجدُ أنَّ مكانته قد تكرَّست يكفُّ عن تطوير معارفه بالمزيد من المتابعة والاطِّلاع والبحث ومتابعة الجديد. وهذا يفسِّر لنا مصدر تلك الصدمة التي تنتابنا حين نحضر محاضرة لاسم معروفٍ في دنيا الثَّقافة، كنَّا قدْ قرأنا له مؤلفاتٍ ربَّما تكون قدْ أسهمت في يومٍ ما في تشكيل معارفنا، فنفاجأ بأنَّ لا جديدَ لديه ليقوله، وأنَّه ظلَّ يدور في حلقة المفاهيم التي صدئت وعتقت، ليبدو لنا خارج المعرفة، إذا ما سلَّمنا بأنَّ المعرفةَ عمليةٌ مستمرةٌ لا تعرف التَّوقُّف، وأنَّها تتغذَّى دائماً بالجديد والمفيد.

والحقُّ أنَّ هؤلاء (المثقَّفين) يستمدّون جانباً من وجاهتهم من ضعف الجدل الفكريّ والثَّقافيّ الذي يدفع نحو المثابرة وحتَّى المنافسة في البحث والتَّقصّي ومتابعة الجديد المعرفيّ، لا بلْ الارتقاء بمنهج القراءة والتَّحليل نفسه كي يكون أداةً فعَّالةً في فهم واقع متحرِّكٍ متغيِّرٍ ليس بالإمكان فهمه بالأدوات القديمة نفسها، وليس مفاجئاً أنْ يتحدث بعض كبار المثقَّفين بخجلٍ أو حتى من دون خجل أنَّهم لم يقرأوا شيئاً مهمِّا منذُ سنةٍ أو سنواتٍ أو يعتذرون عنْ أنَّهم لم يتمكَّنوا بعدْ من الاطِّلاع على أعمال زملاء لهم يشتغلون في الحقل المعرفيّ أو الإبداعيّ نفسه، ويقدِّمون فيه اجتهاداتٍ مغايرةً أو غير مغايرة.

إنَّ (أميَّة) المثقَّفين هي مأزِقٌ حقيقيّ في الثَّقافة العربيَّة، وحصَّتنا في بلدان الخليج من هذا المأزِق ليست قليلة، وهي تتطَّلب تصديّاً، حتى نعيد لاسم المثقَّف وهجه ومكانته ونحميه من الزِّيف والوجاهة الكاذبة.

النَّاس لمْ تعد تقرأ لأنَّها لا تشعر بالملل.

خلاصةٌ مخيفةٌ وصل إليها أستاذ أدبٍ فرنسيّ يعتقد أنَّ النَّاس لا تقرأ

إلا عملاً واحداً للكاتب، فالكثيرون في فرنسا قد اكتفوا بقراءة رواية «مدام بوفاري» فقط، وربَّما طالعوا بعض أشعار بودلير. وفي إحدى المرَّات أجرت قناة التِّلفزيون الرُّوسي المركزيّة سلسلةً من اللقاءات العشوائيّة مع الجمهور في الميادين والحدائق العامّة عن آخر مرّة قرأوا فيها أشعاراً لبوشكين، فكانت الإجابات مخيِّبةً للآمال. بعضهم ذكر أنَّ آخر عهده بهذه الأشعار كان في المدرسة الثانويّة، والبعض الآخر قال إنّه لا يتذكّر متى قرأ لبوشكين آخر مرة، ولعلَّه لم يقرأ له أصلاً. ولو سألتَ العديد من المثقّفين العرب -ولا أقول القرّاء العاديين- متى طالعوا آخر مرة أشعاراً للمتنبي، فلربَّما فاجأوك بالقول إنَّهم لمْ يطالعوا له أصلاً، وإنّهم في أحسن الأحوال قدْ سمعوا عنه.

وفي إيطاليا التي تحقّق فيها روايات ألبرتو مورافيا مبيعاتٍ مستمرَّةً، فإنَّ شهرة كاتبٍ مهمٍّ آخر هو أمبرتو إيكو صاحب (اسم الوردة) ليست ناجمة عن كونه روائيَّاً مرموقاً وناقداً لامعاً، وإنَّما باعتباره كاتبَ زاويةٍ ذات طابعٍ علميّ في مجلة (بانوراما). وفي الولايات المتحدّة الأمريكيّة حيث تعدّ الكتابة مهنة على الموضة، فإنّ القلّة فقط من الكتّاب هم الذين ينجحون في احتلال مكانٍ بارزٍ في البلاد التي تنصِّب من الدّولار مَلكاً. وقد قامت مجموعةٌ من رجال الأعمال بشراء عددٍ من دور النّشر لتطبِّق عليها المقاييس التجارية البحتة، لذا جرى التّركيز على سير المشاهير وكتب الأطفال المستمدّة من الرُّسوم المتّحركة. وحسب إحصائية نشرت هناك، فإنّ نسبة منْ يستطيعون العيش من دخل الكتابة لا يتعدّى 5% إلى 10% في أحسن الأحوال ممَّن يمتهنون الكتابة.

وحتى في جمهورية التشيك التي تباهت -وتتباهى بأن رئيسها السّابق كاتبٌ مسرحيّ بارز- فإنّ الأعمال المسرحيّة الكاملة للرّئيس فاتسلاف هافل لم توزِّع إلا بضع مئاتٍ لحظة صدورها، على الرّغم من الدِّعاية التي صاحبت

صدور هذه الأعمال في حينه، وخسر الهالة الكثير من الكتّاب الذين كانوا يوصفون في العهد الاشتراكيّ بالمنشّقين واختاروا -لهذا السَّبب- العيش في المنفى، بلْ إنَّ بعضهم لم يوافقوا على العودة بعد انجلاء أسباب الهجرة، من أمثال جوزيف سكفوريكي الذي بقي في كندا وميلان كونديرا الذي فضَّل أنْ يواصل العيش في فرنسا.

وحسب تقرير نشرته إحدى الدّوريات فإنّ بلد شكسبير وتشارلز ديكنز -أي بريطانيا- تواجه هي الأخرى مشكلة تتَّصل بالتّأليف والنشر والقراءة، وبات مصطلح (مثقف) يحتوي على مدلول تحقيريّ، وتتساءل المجلة إزاء ذلك: أين المكان المناسب الذي يمكن أنْ يعيش فيه الكاتب حين لا يجد التّقدير الذي يستحقه؟

سألنا عن حال (المتنبي) عندنا.. ربما كان علينا أنْ نسأل عن حال كتّاب اليوم في عالمنا العربيّ، إذا كان حال نظرائهم في العالم المتَّحضِّر على هذا النحو، ونحن الذين دأبنا على غبط النَّاس هناك بما هم عليه من وعيٍ ومن علاقةٍ أكثرَ حيويةً بالقراءة والمعرفة والفنون، فيما كلُّ المؤشِّرات في بلداننا تدلُّ على أنَّ النَّاس ضحيةُ أمرين: إمَّا الانسحاق اليوميّ جرياً وراء لقمة العيش وتأمين متطلَّبات الحياة القاسية، أو الانسياق وراء (ثقافة) المتعة والتّسليَّة التي تستحوذ على الفضاء الأوسع منْ حياتنا، ولا تترك حيِّزاً للثَّقافة التي تولِّد الوعي والمعرفة وتهيِّئ للتَّغيير.

كثيرٌ من الشّبان والشّابات ممن لديهم نزوع نحو الكتابة غالباً ما يطرحون السّؤال التالي: كيف بوسعنا أن نصبح كتّاباً؟

النّصيحة الذّهبية التي يجبُّ أنْ توجَّه لهؤلاء الشَّباب: «عليكم بالقراءة». والقراءة لا تصنع كاتباً بالضَّرورة، ولكنْ ليس بوسع المرء أنْ يكون كاتباً جيداً إذا لم يكنْ قارئاً جيِّداً. ينسب إلى غابرييل ماركيز قوله إنَّه لا يفهم كيف

يتجرَّأ فرد على كتابة رواية من دون أنْ تكون لديه فكرة عامة حول الأعمال الأدبيّة التي تم إنتاجها خلال عشرة الآلاف سنة الماضية. مع ذلك فإنّ هناك كتّاباً كثيرين تجرَّأوا على الكتابة منْ دون أنْ تكون لديهم مثل هذه الفكرة العامّة التي يطالب بها ماركيز، الذي يدعو الكاتب لأنْ يفرض على نفسه نظاماً صارماً للعمل، فالكتابة «هي اشتغال يوميّ على الكلمات ونحت لها».

في مؤلَّفه عن القراءة يشير محمد بوبكري إلى أنَّ المواهب الأدبيّة تعلن عنْ نفسها بعد القراءة -قبل القراءة تظلُّ الموهبة كامنة- وربما لا يُقَيَّض لها أنْ تظهر أو تتبلور وتتجسَّد في كتابة. ثمَّة نصيحةٌ جديرةٌ بالتَّأمل: فإذا كنت تكتب وعجزت عن الاستمرار في الكتابة، فما عليك إلا بالقراءة: اقرأ، فستعيد الكتب منحك الإلهام، اقرأ عندما تريد الكتابة، واقرأ عندما تعزف عن الكتابة، واقرأ عندما لا تستطيع الكتابة. كبار الأدباء لا يجلسون للكتابة أبداً إلا بعد قراءة بعض الصفحات لكتّاب آخرين. إنَّ هذا الطقس ضروريٌّ لشحذ الإلهام.

لكنْ يظلُّ السؤال الكبير: ماذا نقرأ؟

تصلني أحياناً رسائل من بعض قرَّائي الشَّباب يطلبون مني أنْ أرشِّح لهم عناوين كتب ليقرأوها. وأذكر أنَّني فعلت ذلك مراراً، لكنْ ليس في كلِّ مرةٍ يلاقي ما اقترحه من عناوين هوى في نفس السَّائل، فيحدث أنْ تأتيني رسائل تعبِّر عن خيبة الأمل في الكاتب أو الكتاب الذي اقترحته، كأنْ يقول لك الشَّاب المعنيّ أنَّ الكتاب صعبٌ أو ممل، وأنَّه لمْ يستطعْ قراءة أكثر من بضع صفحات، فلم يشدّه الكتاب وأهمله.

أحد المثقَّفين يرفض أنْ تكون القاعدة هي أنْ نقرأ كثيراً، ففي حبِّ الاطِّلاع على كلِّ شيءٍ إفساد للشَّهية، بلْ إنَّ الرَّغبة في قراءة كلِّ شيءٍ هي في الغالب مجرد سقوط في التَّصفح السَّريع للكتب. وحسب رأي هذا المثقف

-الذي يورده محمد بوبكري أيضاً- أنَّه لا يمكننا التوغُّل في مادة مؤلِّف إلا بعد التآلف معها لمدة طويلة. وإذا أردنا شرح هذا القول أو تفسيره فعلينا القول إنَّنا لنْ نستطيع عقد صداقة مع الكتاب إلا بشيءٍ من المثابرة والصَّبر. نحن لا نقع في حبِّ الكتاب من أول نظرة، لكنْ من أجل تسهيل المهمَّة يستحسن البدء بقراءة ما هو بسيط وصادق ومستقيم الفكر والعاطفة من الأدب الكلاسيكي، من أجل تهذيب الذَّائقة وتطوير مهارات القراءة التي تتطَّلب نفساً طويلاً. بعد شيءٍ من المران سيتعيَّن علينا ليس فقط قراءة أفكار الكاتب، وإنَّما التأمُّل في الطَّريقة التي يقول بها هذه الأفكار. إذا بلغنا هذه المرحلة نكون قد أمسكنا بأوِّل الطَّريق إلى عتبة الكتابة.

يعتقد أحد الرِّوائيين الكلاسيكيين الإنجليز أنَّ أفضل مناسبةٍ لقراءة قصةٍ مكتوبةٍ بأسلوبٍ رشيقٍ شائق، هي عندما يكون المرء مسافراً وحده في قطار حيث يجلس وسط جمهور من الغرباء، وفي الخارج تمرُّ المناظر الطَّبيعية غير المعروفة التي يخترقها القطار، حيث يلقي القارئ بين الحين والآخر نظرة سريعة عليها، فهاهنا -برأيه- تحقِّق الحياة المحببَّة المنبعثة من الكتاب تأثيرها الذي لا يمكن إزالته.

وللنَّاس في الطَّريقة التي يقرأون بها الكتب مذاهب، فهناك من يهوى القراءة في الفراش، وهو متنِّعم بدفء اللحاف والملمس الناعم للوسائد، وكتب أحد هؤلاء يقول إنَّ المؤالفة بين السَّرير والكتاب تمنحه ما يشبه المسكِّن الذي يستطيع الرُّجوع إليه ليلة بعد ليلة، ومن واقع خبرته فإنَّ هذا الرَّجل يعرف أنَّه ليس كلُّ كتابٍ يلائم القراءة في الفراش، فالرِّوايات البوليسية والقصص المرعبة تُؤمّن له نوماً مريحاً هادئاً، أمَّا بالنسبة لصاحبتنا الفتاة التي تعشق رواية (البؤساء) فإنَّها ترى أنَّ أجواء المطاردات عبر الطُّرق وقنوات مياه الصَّرف الصِّحي والمتاريس التي تهيمن على الرواية جعلت

منها كتابها المفضَّل وهي مستلقيةٌ على السَّرير في غرفة النَّوم الهادئة. وهناك منْ يعتقد أنَّ الكتاب يجب أنْ يقرأ في مكان يتناقض مع أجوائه، لذلك لا نندهش حين نقرأ في سير المشهورين وكبار الكتَّاب طقوسا غريبة، فالكاتب أندريه جيد مثلاً كان يقرأ كتب (بيلو) وهو على ظهر عبَّارة تشقُّ طريقها عبر نهر الكونغو، وسيبدو له التَّناقض بين الغابات الكثيفة والشِّعر المنحوت المصقول الذي وضعه بيلو في القرن السَّابع عشر مريحاً جداً.

يمكن أنْ نذهب أكثر فنرى متعة في الطَّريقة التي كان بروست يفضِّل فيها غرفة الطعام مكاناً للقراءة، فما أنْ تغادر عائلته المنزل، ينسحب إلى تلك الغرفة موقناً أنَّ أصحابه الوحيدين الذين يحترمون القراءة هم الأطباق الملوَّنة المعلَّقة على الجدار، والتَّقويم الذي اقتطعت منه توَّاً ورقة البارحة، والسَّاعة والموقد الذين يتحدَّثون من دون أنْ ينتظروا رداً. كان الصَّمت المطبق في الغرفة يمثِّل بالنسبة له مدعاةً للرَّاحة، اعتقاداً منه أنَّه ليس الكلمات وحدها هي ما يعبِّر النَّاس من خلاله، يمكن للأشياء في الصَّمت أنْ تعبِّر، وحين تظهر الطَّاهية كان عليه أنْ ينسحب لأنَّ خلوته قدْ فسدت، لأنَّها لا تستطيع إلا أنْ تتكلَّم موجهة إليه سؤالاً بريئاً ومخلصاً منْ نوع: هل تريد أنْ أجلب لك طاولة؟ ولكنَّ سؤالاً مثل هذا كفيلٌ بأنْ يبدِّد المُناخ الأليف الذي هو فيه. وكان أكثر ما يغيظه ويُلقي به في حال من التَّوتر هو أنْ تصل رواية بين يديه إلى نهايتها، ويتمنَّى لوْ أنَّ الأحداث تتابع مسيرتها، لأنَّ العلاقة التي أقامها مع شخصيات الرِّواية التي أحبَّها بلغت النِّهاية أو أوشكت.

## 2. مراحل للقراءة

مرَّة وُجِّه للدُّكتور جابر عصفور سؤال فحواه: كيف يستطيع أنْ يختار بين هذا الكم الهائل من الإبداع العربيّ ليتفرَّغ لقراءة ما يحسبه جديراً بالقراءة؟

أجاب بأنَّه يفعل ذلك بعملية بسيطة جداً: يقرأ منْ دون النَّظر إلى الأسماء ويبدأ بقراءة صفحات، فإذا لمْ يشدَّه الكتاب تركه حتى لوْ كان المؤلِّف منْ أكبر الأسماء. إنَّه يعتمد على حسه وذائقته. وأعطى مثلاً برواية قرأها حتى منتصفها فأعجبته، لكن سرعان ما خيَّب النِّصف الثَّاني ظنَّه فيها، وأحياناً يرشِّح له أحد أصدقائه أو يختار هو رواية سمع عنها، وعند القراءة يتأكَّد له ما سمعه أو العكس تماماً.

ما يلفت النَّظر في حديث الدكتور جابر قوله إنَّه يقرأ جزءاً من الرِّواية فإنْ لمْ تشدَّه هجرها واختار سواها. ووجدتُ في هذا ما قدْ يخفِّف شعور الكثيرين منَّا بالتَّقصير حين يتوقَّف عنْ مواصلة القراءة في كتاب لمْ يجده جذَّاباً أو شيِّقاً، ويجد في ذلك تعبيراً عنْ قصر نَفَسه أو كسله. لكنَّنا هنا بصدد شهادة ناقد مرموق لديه من العدَّة والخبرة والذَّائقة ما يجعله قادراً على الوصول لمثل هذا الحكم بعد قراءة «بعض» الكتاب أو جزء منه، وما يصحُّ عليه لا يصحُّ على القارئ المبتدئ أو متوسط المعرفة الذي قدْ لا تسعفه عدَّته

المعرفيَّة في إدراك ما الذي يحتويه الكتاب في طياته، حتى لوْ وجد مدخل هذا الكتاب ثقيل الدَّم.

في كتابٍ عن «الاستخدام الأقصى لطاقات الدماغ العقلية» فصل عن القراءة المجدية. ويقدِّم المؤلِّف لقرَّائه نصيحة بأنْ تشتمل القراءة على أربع مراحل: المسح، التَّصفح، التَّمحيص، المراجعة.

في المرحلة الأولى علينا تكوين فكرة عامَّة حول الموضوع المراد قراءته، بحيث نطالع الفهرس أو المحتويات والصُّور إنْ وجدت وكذلك الرُّسوم والهوامش والعناوين الفرعية. في مرحلة التصفح علينا الاهتمام بنصِّ الكتاب كالمطالعة السَّريعة لمقدمات ونهايات الفصول والفقرات، فذلك يمنحنا فرصة لمعرفة ما في الكتاب سلفاً.

مرحلة التَّمحيص تشبه تركيب قطع اللعبة، حيث نبحث خلالها وبعمق عنْ الأجوبة عنْ التَّساؤلات التي تشغل أذهاننا، ومن المفيد في هذه المرحلة وضع إشارات أو علامات خفيفة على هوامش المناطق التي نرغب في العودة إليها.

أما المرحلة الرَّابعة والأخيرة فيتعيَّن علينا خلالها التأكُّد منْ أنَّ أهدافنا منْ قراءة الكتاب قدْ تحققَّت.

## 3. السَّفر والقراءة

كان الشَّاعر العربيّ على حقّ حين دعانا إلى السَّفر في بيته الشَّهير القائل: «تغربْ وسافرْ ففي الأسفار خمس فوائد / تفريج نفسٍ والتماس معيشة وعلم وآداب ورفقة ماجد». وليس شرطاً أنْ تتحقق في سفرة واحدة كلَّ هذه الفوائد الخمس وبعضهم يقول إنَّها سبع. يكفي أنْ تتحقَّق فائدة واحدة منْ هذه لكيْ تكون السَّفرة جديرة بالعناء. في الإقامة الجمود والرَّتابة، وفي التَّرحال الحركة والتَّغيير.

ولكن ما العلاقة بين الكتب والسفر؟!

يبدو أنَّ ثمَّة علاقة منْ نوع ما بينهما، ولعلَّها أيضاً علاقة وطيدة. ولأنَّ الصَّيف يعد بالسفر عادة، فهلَّا تساءلنا عمَّا إذا كان الصيف يعني بالنسبة لنا، أو على الأقلّ بالنسبة لبعضنا، علاقة مع عادة القراءة، علاقة مع الكتاب. ما أكثرَ ما نؤجِّل قراءة كتب حتى الإجازة، حتى الصَّيف، شعوراً منَّا بأنَّنا سنكون أحراراً من ضغوط العمل والتزاماته وإيقاعه اليوميّ الرَّتيب، فنتفرغ لقراءة ما عقدنا العزم على قراءته منْ دون أنْ نشعر بأنَّنا محاصرون بالوقت وبمواعيد الالتزامات الكثيرة. ولكنَّنا ما أنْ يجيء الصَّيف حتى ندرك أنَّ هذا الفصل يتطلَّب قراءات خاصَّة به، قراءات خفيفة تليق بخفة الصَّيف نفسه.

ولأنَّ الصَّيف يعني -ولو في حدود معيَّنة- السَّفر فإنَّ «قراءة» السَّفر

يجب أنْ تتَّسق معه. بيدَ أنَّ هذا ليس سوى ظاهر الأمور، ذلك أنَّ القراءة ذاتها هي الأخرى سفر. لذلك يصدق قول الكاتب الذي قال إنَّ الصَّيف يمنينا بمتعتين، متعة السَّفر ومتعة قراءة الكتب، والأمران يشتركان في مهمَّة توسيع الأفق والمدارك. السَّفر، خارج دائرة التَّسوُّق الأثيرة، يفتح أعيننا على الأماكن الجديدة، على التَّفاصيل التي لمْ نكنْ لنعيرها انتباهاً ونحن غارقون في إيقاع الحياة اليوميّ الرَّتيب، عندما نتحرَّر منْ هذا الإيقاع تنشط حاسة التَّأمُّل، وحاسَّة الاستمتاع بالأشياء. يقال إنَّ دماغ الإنسان في حالة السَّفر يعيد برمجة أدائه ليصبح بمثابة رادار يلتقط تفاصيل الأشياء التي تمرُّ أمامه.

كأنَّ هذا الرَّادار قبل السَّفر كان معطلاً، فدبَّت فيه أثناء السَّفر الحياة منْ جديد، ممَّا يجعلك قادراً على التقاط الأشياء التي لمْ تكنْ لتثير لديك انتباهاً. يمكن للكتاب أنْ يؤدِّي دوراً مشابهاً تماماً، ومنْ هنا صلة القربى بين السَّفر والقراءة. مرَّة قال أوسكار وايلد: «قبل لوحة جيمز وستلر عنْ لندن، لمْ تكنْ هناك غيوم في العاصمة»!.. إنها جملة بديعة، ذكيَّة وبالغة الدِّلالة في شرحها كيف أنَّنا لا نلاحظ الأشياء إلا عندما يرشدنا إليها فنَّان أو كاتب مبدع.

الغيوم كانت في لندن موجودة دائماً، ولكنَّ النَّاس لمْ تكن ستلاحظها لوْ لمْ يرسمها وستلر في لوحاته متوخيَّاً الدِّقة في إبراز تدرُّجاتها المبهرة. الكاتب الجيِّد يفعل ما يفعله وستلر في لوحاته عنْ لندن. هناك نمط من الكُتَّاب الذين يتحدَّثون بدقَّة وشفافيَّة ووضوح وتحليل نفسيّ عميق عنْ أشياء تخصُّنا بأكثر ممَّا نستطيع أن نعبِّر نحن، لأنَّهم يعرفوننا أكثر ممَّا نعرف أنفسنا، يعرفون عنَّا أكثر ممَّا نعرف نحن عنْ ذواتنا.

إنَّهم -ويا للدَّهشة- يمسكون بكلِّ تلك الأمور التي تشغل أذهاننا، وتسبِّب لنا الارتباك والانزعاج، فيصيغونها بأحسن ما يكون في تعبيرات ذكيَّة، مشعَّة، قصيرة موحية بحيث أنَّنا لا نستطيع أنْ نقاوم الرَّغبة في أنْ

نمسك بالقلم ونضع خطوطاً تحت تلك العبارات، لأنَّنا نجد أنفسنا فيها، كأنَّ هذه المادة المختصرة هي ذاتها التي تؤرقنا وتوجعنا أو تفرحنا، فلا نملك سوى الشُّعور بالامتنان لهؤلاء الكتاب الذين لا نعرفهم ولمْ نلتقهم وقد لا نصادفهم أبداً لأنَّهم قالوا لنا من نحن، أو من نكون، وقد نتساءل ونحن نقرأهم: إنَّهم يتكلَّمون عنَّا، عنْ أشياء نعرفها ونعيشها ونحسُّ بها، فلماذا لمْ نلاحظها قبل ذلك، ولماذا لا نعبِّر عنها كما يفعلون؟

السَّفر هو قراءة، والقراءة سفر. ثمَّة صلة قربى، صلة رحم وطيدة بينهما. لذلك ليست مفاجأة أنَّنا ما أنْ نفكِّر بالسَّفر حتَّى نفكِّر بالكتاب الذي سنأخذه معنا ونحن نسافر، نختاره بعناية لا تقلُّ عنْ عنايتنا في اختيار رفيق السَّفر. والحياة تعلِّمنا أنَّه ليس بعدد الكتب التي نقرأها يمكن أنْ نتغيَّر، ولا بعدد السَّفرات التي نختارها. ثمَّة كتب تثري البصيرة والفؤاد هي التي تغيِّرنا. وثمَّة بصيرة ذكيَّة تجعل منْ سفرنا -في كلِّ مرة- اكتشافاً.

إذا كنت منْ محبي القراءة أثناء السَّفر، وبالأخصّ قطع رتابة ساعات الطَّيران الطِّوال، تجنَّب الكتب الصَّعبة، كتب الفكر أو الفلسفة، أو الكتب السَّخيفة التي تقترح عليك أنْ تصبح مليونيراً في شهر، أو مديراً ناجحاً في أسبوع، الأثرياء والمديرون الناجحون مهيأون بالفطرة لذلك، النَّجاح في جيناتهم، لا تفيدهم الكتب كثيراً في هذا المجال، ومهما قرأت منْ كتب لنْ تبلغ بعض مبلغهم كيْ لا نقول كلَّه.

الأفضل أنْ تصحب معك رواية، وأن تحرص -في حدود ما استطعت- أنْ تكون رواية ممتعة، شيِّقة. سيسأل السَّائلون: أين لنا أنْ نعرف أنَّ الرِّواية هي كذلك قبل قراءتها، وهو سؤال وجيه؟ ما منْ وصفةٍ يمكن أنْ تقدِّم لتحديد ذلك، خاصَّة أنَّ المسألة نسبيَّة، فما يعدُّ شيِّقاً بالنسبة لبعضنا، ليس هو كذلك بالضَّرورة لبعضنا الآخر.

مع ذلك يسعفنا أحيانا في الاختيار اسم الكاتب، إذا كان كاتباً مشهوداً له بالجودة والتَّفوق، رغم أنَّه حتى كبار الكُتَّاب يمكن أنْ يخيِّبوا ظنَّ قرَّائهم أحياناً في بعض أعمالهم، ويمكنُ أنْ يسعفنا النَّقد المنشور حول الرِّواية المعنيَّة، وهنا أيضاً يمكن للنَّقد أنْ يكون مصيباً في حين ومحبطاً في حين آخر.

ليس هذا هو الموضوع. إنْ سعيت نحو رواية شيِّقة ستجدها.

نصيحة أخرى، احرص على أنْ تكون هذه الرِّواية قصيرة، أو متوسطة الطُّول. تجنَّب الرِّوايات الطَّويلة، لأنَّها تتطلَّب نفسَاً طويلاً في القراءة، ما يوقعك في المَلل، فتركن الكتاب جانباً؛ لأنَّك فقدت الحماسة لمواصلة قراءته، حين ترى العدد المحدود من الصَّفحات التي أمكنك قراءتها، بالقياس لمئات الصَّفحات التي لمْ تقرأ بعد.

## 4. القراءة بالنظارات

هل تستخدمون النظارات اثناء القراءة. إذا كان الجواب بالنفي فيمكن أن نغبطكم، وإذا كان الجواب بالإيجاب، فليس ثمة ما يدعو للقلق، ففي مؤلف ألبرتو مانغويل عن «تاريخ القراءة» معلومة طريفة تقول إن ستة أعشار البشر يعانون من قصر النظر. هذه النسبة ستزداد في صفوف أولئك الذين يعنيهم أمر القراءة. وإذا كنت من هؤلاء فبوسعك التباهي بكونك، في هذا الأمر، زميلاً لأرسطو ولوثر وشوبنهاور وغوته وشيللر ودانتي وكيبلنغ وطاغور وقائمة أخرى تطول من كبار المبدعين الذين كانوا يعانون من ضعف النظر.

ولدى بعض هؤلاء كان الأمر يزداد تردياً مع مرور الوقت، بورخيس لم يكن في الأصل أعمى، وإنما أخذ بصره يخبو مع الوقت في الثلاثينات من القرن العشرين. من المفارقات أنه أصبح مديراً للمكتبة الوطنية الأرجنتينية بعد أن أصبح مكفوفاً تماماً. كان وسط الكتب ولكن لم يكن بوسعه قراءتها. سيعبر عن هذه المفارقة المؤلمة شعراً بالقول: «لا تذرفوا الدموع بكاء، ولا تلوموا مشيئة الله، الذي حباني بهذه السخرية العظيمة في آن/ الظلمة والكتب».

سيعقد بورخيس مقارنة مؤثرة بين رجل كفيف محاط بالكتب ومصير

أحد الملوك الذي مات جوعاً وعطشاً رغم أنه كان محاطاً بكل ما لذ وطاب من المأكولات والمشروبات. ثمة حكاية أخرى ينقلها مؤلف «تاريخ القراءة» عن حلقة في مسلسل تلفزيوني تصور قارئاً نهماً للكتب ينجو وحده إثر كارثة نووية، حيث تصبح جميع كتب العالم تحت تصرفه إلا أن نظارته تنكسر بالصدفة فلا يعود بوسعه قراءة شيء!

ماذا كنا سنفعل من دون النظارات؟ علينا فقط تصور معاناة أسلافنا الذين كانوا مولعين بالكتب، ولكنهم لم يكونوا يستطيعون القراءة لأن نظرهم لا يسعفهم في ذلك. يقال إنهم كانوا يحتاجون إلى أحرف مكتوبة بخط كبير فوق العادة للتمكن من قراءة نص ما، وإنه لم يكن لدى القراء الذين يعانون من قصر النظر في بابل وروما واليونان القديمة من حل سوى الطلب من خدمهم قراءة الكتب عليهم.

من هو ذلك العبقري النبيل الذي اخترع النظارات فأراح البشر من المعاناة؟ الإجابة عن هذا السؤال ليست متاحة. ولكن يقال إنه في مطالع القرن الرابع الميلادي (بالضبط في فبراير/ شباط 306) ألقى أحد كبار رجال الدين موعظة في إحدى كنائس فلورنسا مذكراً الرعية بمناسبة مرور عشرين عاماً على اختراع النظارات: «إنني رأيت الرجل الذي كان أول من اخترع النظارات وأنتج بعضها وتحدثت إليه».. هكذا أكدَّ الواعظ.

تعددت الروايات حول من يكون هذا الرجل. أحد الاحتمالات يذهب نحو رجل اسمه آرماتي الذي كتب على قبره الموجود حتى اليوم في كنيسة سانتا ماريا ماغيورا في فلورنسا العبارة التالية: «مخترع النظارات» وتحتها العبارة الإضافية التالية: «ليغفر الله له خطاياه». بعد ذلك بنحو عشرة قرون، في القرن الرابع عشر، سيغدو الكتاب مصحوباً برمز آخر هو النظارة. في هذا القرن بالذات أخذت النظارات تظهر في اللوحات الفنية

للإشارة إلى ثقافة وذكاء شخص ما. حالياً بوسع قرص رقيق جداً وصغير جداً اسمه العدسة أن يغنينا عن النظارة. أو أن «تشطيباً» محدوداً ينجزه طبيب عيون ماهر يجعل من هذه النظارة ماضياً في حياة صاحبها، قارئاً كان أو غير مكترث بالكتب.

# 5. الفنون والعاطفة

إن ما يقوله الشاعر الفنان شيء سريع العطب وهش كالثلج، ولكنه في الوقت ذاته يمتلك قوة الطوفان.. فهل ستصبح قوة المشاعر هي التي تخصب مدن الغد الكونكريتية العظمى بالماء الضروري؟.

هذا سؤال تطرحه أنابيس ين التي ترى أن «أمريكا تعاني من طقوس عبادة الصنعة والتكنيك. فكل تكنيك هو صنعة أو حرفة تتخذ من الخارج لا تنبع من ضرورة داخلية أو من رؤية عميقة، إنها تقوم بعمل فوتوغرافي أو تكتفي بالتدوين التسجيلي فحسب، دون أن تفوز بالحياة». والكلام هذا يرد في شهادة بعنوان: «آليات الكتابة لدي»، لتقرر بأنها تكتب «علم جبر عاطفي» وسيبدو هذا عنواناً غريباً للذين يكرهون الرياضيات، أما الذين يعرفون ماذا يعنيه الجبر في الرياضيات فسيمسكون بالفكرة ولا شك.

إن مركز الثقل في أقوال الكاتبة وفي ابداعاتها هو العاطفة، من هنا ينشأ سعيها للكتابة عما تصفه بـ«الحالات النفسية، حالات الكينونة والتسامي والإعلاء» كي تبرز ماهية المشاعر والأحاسيس، وهذا ما يجعلها مشدودة إلى الموضوعات الأنثوية ولغة العواطف، ومصرة في عملها على العفوية والارتجال والتداعي الحر.

مجال العلم هو الخبرة التَّجريبيَّة الصَّارمة، أمّا مجالات الأدب فأكثر

رحابة، فهو يُقدِّم شهاداتٍ حول العَالَم الذي يُولد فيه النَّاس ويعيشون ثم يموتون، العالم الذي فيه يحبُّون ويكرهون، يعيشون العزَّ والمذلَّة، الأمل واليأس، الألم والسَّعادة، وكلَّ المتضادات والثنائيَّات من المشاعر والعواطف والسَّلوك، فيما العلم يعنى بتعميم الخبرات الجماعيَّة المتاحة وصوغها في هيئة قواعد ونُظم وقوانين. وهذه جميعاً تصبح ملزمة أو على الأقلّ يُنظر إليها على أنَّها أمرٌ اختبر بعنايةٍ، فارتدى مهابة العلم وصرامته.

صحيحٌ أنَّ للمخيِّلة دورها في العلم أيضاً، ولكنَّ الحديث يدور فقط عن تلك المُخيِّلة المُخصبة للبحث والاستكشاف التي ليس بوسعها التَّحرر من «قواعد» العلم وقوانينه، وحتى لو حدث أنَّها تحرَّرت منها، فإنَّما لكيْ تضع قواعد جديدة، لها ذات الطَّابع من الصَّرامة التي كانت لسالفها. ولكون الأدب ينطلق من التَّجربة الفرديَّة فإنَّه غير قابل للتَّكرار. كلُّ أديبٍ يعبِّر عن تجربته الخاصَّة، وهو يفعل ذلك منفرداً، حيث لا سبيل لتكرار ما قاله آخرون بذات التَّجليات الإبداعيَّة. هنا لا قانون صارماً، وإنَّما فضاءٌ رحبٌ منْ حرية التَّعبير لا يتوافر للعَالِم المُطالب بالدِّقة والصَّرامة لكيْ يصحَّ عليه الوصف بأنَّه عَالِم.

للأدب تلك الميزة من الحريَّة، لأنَّه يقيم بينه وبين الحدث مسافة، ولا نعني بالمسافة المدى الزَّمني بين لحظة وقوع الأحداث التي يرويها الأديب مختاراً مقطعاً زمنيَّاً معيَّناً من التَّاريخ، ولحظة الكتابة، وإنَّما نعني تلك التَّفاصيل المرهفة التي تتَّصل بالعمليَّة الإبداعيَّة حين يستعين المبدع بأدواتٍ أخرى كالمخيِّلة والتَّحليل النَّفسيّ ودراسة نشاط العقل الباطن، فتأتي الشَّهادة ثريَّة، حارَّة، متدفِّقة، لا تقارن ببرود البحث وصرامته.

لكنْ إذا اعتبرنا الفلسفة علماً، فماذا نقول عن أبي العلاء المعرِّي والمتنبِّي وفولتير وحتى ديستوفيسكي الذين كانوا أدباء في الأساس، أو أنهم مدرجون

في التَّاريخ الأدبيّ، لكنْ منْ يستطيعُ أنْ يجرؤ ألا يتعاطى مع الجانب الفلسفيّ الكامن وحتى الظَّاهر في أدبهم، وهل بالوسع أنْ ننظر إلى فيلسوف مثل ابن طفيل بعيداً عن المنظور الأدبيّ ونحن نقرأ قصَّة (حيّ بن يقظان) مثلاً. إنَّ الأديب داخل الفيلسوف يتمرَّد على صرامة الفلسفة ويأخذ بصاحبه إلى أشكال تعبيرٍ غير فلسفيةٍ كالشِّعر والقصَّة والرِّواية، فيما نجد الفيلسوف داخل الأديب يأخذ به إلى آفاقٍ أوسع وأرحب من آفاق الأدب وأدوات تعبيره.

ليس الأدب وحده ما يفعل ذلك. كلُّ الفنون لها ذات السِّحر، فالمتعة التي تجتاحنا حين نقرأ روايةً أو كتاباً يشدُّنا، تشبه ما ينتابنا ونحن نغرق بنصف إغفاءة للعين، مصغين إلى حفلٍ موسيقيّ سيمفونيّ، أو حين نسمع أغنيةً تطربنا، أو نتسمَّر أمام لوحةٍ خالدةٍ تجذب بصرنا إليها جذباً؟ ليست الحواس المألوفة وحدها وسيلتنا لتلقّي المتعة، كالبصر والسَّمع، وإنَّما هناك بصيرةٌ أخرى خفيَّة تخلق بيننا وبين ما نقرأ ونسمع ونشاهد حالاً من التَّماهي.لماذا نشعر - في مثل هذه الحالات من التَّذوُّق- بأنَّنا أكثر خفَّةً من القيود التي تشدُّنا إلى الأرض حتى نكاد أنْ نحلِّق، وأكثر عمقاً في الرَّهافة، وأكثر تعلُّقاً بالحياة؟

مؤلِّف كتاب «رفاق الرُّوح» توماس مور، وهو عالم نفسٍ أمريكيّ، حائز شهاداتٍ في علم النَّفس والموسيقى والفنون واللاهوت يسعفنا في الإمساك ببعض خبايا هذا السِّر، حين يرى في عودتنا إلى شكسبير ودانتي وفيرجينيا وولف وانغمار برغمان وغيرهم، فالقائمة -برأيه لا تنتهي- مسعى منَّا من أجل الحصول على تصوُّرٍ عميقٍ وحيويّ.

باستطاعتنا أنْ نجد شاعريَّة حياتنا في موسيقا الرِّيف والجاز وموسيقا باخ والرَّاب، فبإثراء مخيِّلاتنا بالصُّور المتحرِّكة المحرِّضة للفكر والبناء، وما هو حكيم فإنَّنا نجلب لعلاقتنا الحميمة عقلاً وقلباً منفتحين على التَّنوع في

التَّعبير الإنسانيّ، وعلى ما هو غير مألوف وعلى العواطف والبهجة والدَّائرة الكاملة للانفعالات.

القليلون منَّا ربَّما يلحظون تلك العلاقة بين العاطفة والفنون، رغم شعورنا بأنَّ هذه الفنون تتوجَّه، تحديداً، نحو عالمنا الروحيّ، من دون أنْ نتنبه إلى أنَّ التَّعرُّض المستمر للفنون هو أحد السُّبل كيْ نُعدَّ أنفسنا لعلاقةٍ خلَّاقة، تسعفنا لبلوغ مقاربات أفضل للحياة. إنَّ التَّربيَّة العامَّة في أسلوب التَّفكير والعيش الشَّاعريّ اللذين تقدمهما الفنون تمدُّنا ببصيرةٍ تجعل من تفكيرنا في الحياة أكثر اتِّساعاً، ممَّا يعطي الرُّوح -عندئذ- فرصةً كيْ تظهر بجلاءٍ أجمل وأعمق وأرهف ما فيها.

الكاتب السَّاخر جيروم جيروم كتب شيئاً رائعاً عن العاطفة في أوج توهجهها، نعتقد أنَّه لمْ يكنْ بعيداً عنْ وصف ما تفعله الفنون في تهيئة النَّفس لأنْ تكون جاهزةً لمثل هذا التَّوهُّج، حين يحضُّ المرء في تلك اللحظة على أنْ يكون مستعدِّاً لتزويد النَّار بالعطف، بالكلمات الدَّمثة، بضغطات اليد الرقيقة، بالدُّعابات، وبالصَّبر واللين، ثم يدع الرِّيح تعصف والمطر يسقط مدراراً، فلقد غدا بيته دافئاً وبهيجاً، يشعُّ فيه ضوء الشَّمس من الأوجه السَّعيدة، رغم ما يكتنف السَّماء في الخارج من غيوم.

# 6. نوبل المقيمة في الغرب إلا ما ندر

بالنسبة للقرَّاء العرب، وللكثيرين غيرهم تفعل لجنة جائزة نوبل الأمر نفسه كلَّ سنةٍ تقريباً، حين تفاجئهم بفائزٍ ليس معروفاً لديهم، فتسير الأمور عكس القاعدة التي يفترض أنْ تتبع، فبدلاً من أنْ يَصنع الأديب أو الأديبة، شهرةً كبيرةً له تلفت نظر لجنة الجائزة إليه، فإنَّ الجائزة هي منْ يمنح الشُّهرة لمن ينالها، كأنَّ مجد الكاتب الحقيقيّ لا يبدأ قبل منحه الجائزة، كما هو الحال مع غابرييل ماركيز مثلاً وإنّما من تاريخ منحه إياها، وماركيز لم يكنْ الوحيد الذي لم يكنْ بوسع لجنة الجائزة تجاهل اسمه، فالأمر ينطبق على برنارد شو مثلاً وعلى سارتر، والاثنان كما هو معلوم رفضا قبول الجائزة بعد أنْ أُعلن فوزهما بها. وقال شو قولته الشهيرة: «إنها تشبه طوق النجاة الذي يتم إلقاؤه لأحد الأشخاص بعد أنْ يكون قد وصل إلى الشاطئ».

مع ذلك ربما تكون اللجنة تفعل أمراً حسناً، حين تلفت أنظارنا إلى المجهول عنَّا، كما فعلت مثلاً بالنسبة للصِّيني الذي لا يعرفه الناس باسمه الحقيقي: قوان مو يه، إنما باسمه المستعار (مو يان) الذي يعني بالصِّينية «لا تتحدث». وكالة الشَّرق الأوسط أجرت استطلاعاً شمل أدباء عرباً مرموقين قالوا فيه أنَّهم لم يسمعوا باسم الكاتب قبل ذلك، ناهيك عن قراءة أعماله. الرِّوائي المصريّ بهاء طاهر ردَّ الأمر محقاً إلى ضعف التَّرجمة من اللغات الآسيوية، على أهمية ما ينتج بها من أعمالٍ لافتة. منحت «نوبل»

مو يان ما فعلته لكثيرين سواه -أيْ منحهم الشُّهرة- وتمكينهم منْ أنْ يصبحوا مقروئين بلغاتٍ الأرض كلِّها، وهو الأمر الذي أكَّده الفائز نفسه حين قال إنه يعوِّل على أن تصبح أعماله مقروءةً في اللغات الأخرى بعد فوزه بالجائزة، حيث بيعت جميع أعمال (مو) المطروحة للبيع على شبكة الإنترنت في الصِّين عقب ساعاتٍ محدودةٍ منْ إعلان فوزه في استوكهلوم.

مو يان الذي لم يكنْ قدْ بلغ الستين من عمره سنة منحه الجائزة يوصف بالمغمور، ويُعدُّ الأقلَّ شهرةً وحضورًا وحظًّا في سوق الكتب والمكانة والسُّمعة بين نظرائه الصِّينيين، لكنَّ المتابعين لسيرته وأعماله لفتوا النَّظر إلى أنَّه من بين الكتَّاب الذين منعت السُّلطات الصِّينية كتبهم، ممَّا ذكَّرنا بحالتيْ الرّوسيين باسترناك وسولجنستين اللذين على أهمية اسميهما الإبداعية نُظر إلى منحهما الجائزة في زمن الاتِّحاد السوفيتي كإشارةٍ سياسيةٍ فترة الحرب الباردة، رغم أنَّ بعض منْ كتبوا عنه من النُّقاد العرب شبَّهوا موقفه من سلطات بلاده بالموقف الحذر لنجيب محفوظ من السُّلطة في مصر، فهو لم يظهرْ عداءً ظاهراً لها، ولكن يمكن قراءة رواياته كنقدٍ مريرٍ لمثالب هذه السُّلطة وعلاقتها مع المجتمع.

الفائز نفسه لم يخفِ دهشته بالفوز، فحسب قوله: هناك الكثير من الكتَّاب المتميِّزين في جميع أنحاء العالم وفي الصِّين. كان الأمر وكأنَّني واقف في طابورٍ طويلٍ للحصول على الجائزة التي تمنح لشخصٍ واحدٍ فقط في العالم سنويا. وردَّ أمر فوزه إلى أنَّ أعماله قدَّمت أنماط حياةٍ بخصائص صينيةٍ فريدة، كما أنَّها تحكي القصص من وجهة نظر أشخاصٍ عاديين، حيث تتجاوز اختلافات الدُّول والعرقيات، وأنَّ العديد من الفنون الشَّعبية التي نشأت من مسقط رأسه، مثل النَّحت بالطِّين وقصّ الورق والرُّسومات التَّقليدية للاحتفال بالعام الجديد، ألهمته وأثَّرت على قصصه، وعبَّر عن ذلك بقوله: «عندما التقطتُ القلم لكتابة الأدب، دخلتْ حتماً رواياتي العناصر الثَّقافية

الشَّعبية، وأثَّرت حتى حدَّدت أساليب أعمالي الأدبيَّة».

وهو لا يخفي تأثره بأعمال (ويليام فولكنر) و(ماركيز) اللذين ألهماه كثيرًا، لكنَّه أدرك أيضاً أنَّه بحاجةٍ إلى الهرب منهما، واصفاً هذين الكاتبين بأنَّهما مثل بركانين حارقين، وسيحرقانني حتى لو كنت بعيداً جداً منهما، ووصف نفسه بالقول «أنا مجرَّد الصِّيني مو يان».

منْ أهمِّ أعماله (جمهورية النَّبيذ) التي يراها بعض النُّقاد أفضل ما كتب، وروايته الأخيرة (الضِّفدع) التي تنتقد سياسة الصِّين في تحديد النَّسل ووحشيَّة الإجهاض، و(الذُّرة الحمراء) و(أغنيات الثَّوم) و(الصُّدور الكبيرة والأفخاذ الواسعة)، وبرأيه فإنَّ الأدب لنْ يفنى أبداً، رغم أنَّه حقلٌ مهجورٌ ووحيدٌ في جميع أنحاء العالم، فهو ليس مثل الأفلام ووسائل الإعلام الأخرى التي تجتذب جمهوراً ضخماً، والمخاوف منْ أنَّه لنْ يكون هناك أيُّ قرَّاء للرِّوايات بفعل اندفاع النَّاس لمشاهدة أفلام هوليوود، وشيوع الآراء المتشائمة إزاء الأدب، خاصَّة في ظروف اليوم حيث يصرف الإنترنت والتِّلفزيون المزيد من النَّاس بعيداً عن الأدب، لكنْ يبقى أنَّ الأدبَ هو فنُّ اللغة، وأنَّ جمال لغته لا يمكن أنْ يحلَّ محله أيُّ فنٍّ آخر، «فحتى لو كنت تقرأ كتاباً رائعاً مراراً وتكراراً، فإنَّه من الممكن أنْ تظلَّ متأثِّرا بجمال اللغة ومصائر الشَّخصيات في العمل. قائلاً: «إنه جمال وسحر اللغة، وهذا لن يموت أبداً».

بعيداً عن الهواجس السِّياسية التي تثار في مثل هذه الحالات يظلُّ لافتاً التفاتة لجنة الجائزة نحو ثقافةٍ إنسانيةٍ مهمَّةٍ وعريقةٍ هي الثَّقافة الصِّينية. في الغالب الأعمّ أقامت الجائزة في أوروبا، ونادرة هي الحالات التي ذهبت فيها نحو الشَّرق، كان من بينها المرة التي نال فيها الجائزة أديبنا الكبير نجيب محفوظ، وفي هذا السِّياق قال أحد النُّقاد أنَّ فوز أديب من داخل الصِّين لأوَّل مرةٍ بنوبل الأدب يجرح كبرياء ثقافة الأنجلو- فرانكفونية بشكلٍ ما، فالرَّجل

ليس فقط من خارج أوروبا وأمريكا وحتي أمريكا اللاتينية المرتبطة بلغات أوروبا، بل هو من ذلك البلد الذي ينظر إليه في عالم الغرب بريبةٍ لا تخلو من الغيرة، لا لأنَّه الرَّمز الباقي للشُّيوعية في العالم فحسب، وإنَّما لأنَّه من النَّاحية الاقتصاديَّة البلد المعجزة والملقب بالتِّنين.

هيرتا مولر كانت أيضاً من الصِّنف الذي لا ينطبق عليه قول سارتر، فالجائزة هي التي ستأخذها إلى العالمية، وهي المنتسبة إلى أقليَّة ألمانيَّة كانت تعيش في رومانيا تشاوسيسكو الذي لم تزحه عن السُّلطة ثورةٌ مخمليَّةٌ كتلك التي أطاحت بالحكم الاشتراكيّ في براغ وبودابست، وإنَّما بانتفاضة مسلَّحة، ما كان لها أنْ تنتصر لو لمْ يطلق الرَّصاص في صدره وصدر زوجته التي كانت ساعداً أيمن -أو أيسر له- لا يهم. لو لمْ تكن الحرب الباردة قد انتهت لقيل بأنَّها منحت الجائزة كونها مناهضةً للشُّيوعية، تماماً كما قيل في حالتي الرُّوسيين باسترناك وسولجنستين، لكنْ من وجهة نظر أكثر عمقاً علينا القول بأنَّ الحرب الباردة لم تنته بعد على الجبهة الفكرية ولن تنتهي. ويمكن القول -بقليلٍ أو بكثيرٍ من التَّحفظ- إنَّ لجنة نوبل أرادت مكافأة الكاتبة على موقف أصبح في ذمَّة التَّاريخ، خاصَّة وأنَّ المرأة فرَّت إلى ألمانيا قبل سقوط جدار برلين بعامين.

أحد النُّقاد قال إنَّ الكاتبة لم تكنْ وحدها هي التي هربت من بلادها بحثاً عن الحرية، فبعض شخصياتها الرِّوائية فعلت الشَّيء نفسه، وعلى عكس المفترض بأنْ تسعد شخصيات أعمالها التي تهاجر لألمانيا بإمكانية بدء حياةٍ جديدةٍ في عالمٍ خالٍ من تقييد الحريَّة، إلا أنَّ «الشرطي» ينتصب في داخلهم ويحرمهم من الاستمتاع بهذه الحرية. سنجد بعض ملامح ذلك العالم في روايتها (السَّفر على رجلٍ واحدة) التي تصوِّر فيها صعوبة التَّكيف مع ظروف عالمٍ جديدٍ، وإنْ كان عالماً يمنحك حرية الألم والصُّراخ على الأقلِّ

كمادةٍ زخمة للفنّ. لم تكنْ الهجرة ملاذاً لها، فقد واجهت ما واجهه السَّابقون لها واللاحقون من الفنَّانين والمثقَّفين الذين هربوا من أوروبا الشَّرقية إلى الغرب، فلم يجدوا سوى الاغتراب. بعض من كتبوا عن رواياتها بعد فوزها قالوا إنَّ مولر هربت في أعمالها الأخيرة من عالمها الجديد «الحر» إلى العالم الذي هربت منه أصلاً بحثاً عن الحريّة.

بالوسع هنا استعادة ذكرى أحد حملة (نوبل) الذي ذهب إلى الموت بشكلٍ هادئ، تماماً كهدوء السَّنوات الأخيرة من عمره التي قضاها في جزيرة لانزاروتي في الكناري، واحدٌ من عمالقة الأدب الإنسانيّ الذين كان الأدب بالنسبة لهم موقفاً بمقدار ما هو فنّ، الكاتب البرتغاليّ جوزيه ساراماغو.

نفى ساراماغو نفسه عن بلده البرتغال، رغم أنَّ البرتغال -كما العالم- تقرُّ بتاريخه الإبداعيّ وكذلك النِّضاليّ الحافل، حيث كان في قلب الحركة المناهضة لفاشية سازالار ومناضلاً عنيداً منْ أجل الدِّيمقراطية، ولمْ يكنْ في ذلك يشذُّ عن القامات الأدبيَّة الكبرى في القرن العشرين التي وجدت في الانحياز للقيم الدِّيمقراطية شرطاً من شروط الإبداع.

حين تُذكرُ ثورة القرنفل في العام 1974 يذكر اسم ساراماغو كأحد المشاركين فيها. كانت تلك الثَّورة قد أنهت الحكم الفاشي في البرتغال، وتزامنت مع التَّحول الدِّيمقراطي في إسبانيا الذي أزاح عن صدور الإسبان دكتاتورية فرانكو، لتتم الإطاحة بآخر المعاقل الاستبداديَّة في جنوب القارة الأوروبيَّة.كان بالوسع ألا يصبح كاتباً مرموقاً على الإطلاق، فروايته الأولى (أرض الخطيئة) التي صدرت في العام 1947 لم تسترعِ الانتباه. فلزم ساراماغو الصَّمت تسعة عشر عاماً، وعن ذلك قال «لم يكن لدي ما أقوله».

لم يعرف الشُّهرة إلا في العام 1982 وهو في سن الستين مع رواية (الإله الأكتع) وهي قصةُ حبٍّ تدور أحداثها في القرن الثَّامن عشر، ولكنَّ

الاعتراف به كإحدى القامات الأدبيَّة الكبرى في أوروبا سيتوالى، ويتوَّج بنيله جائزة نوبل للآداب، عن روايته (الطَّوف الحجري) حيث ذاعت شهرته من خلال ترجمة رواياته إلى مختلف اللغات، بما فيها اللغة العربيَّة.

يؤكِّد ساراماغو أنَّه يكتب ليفهم عالماً يصفه بأنَّه «مقر الجحيم»، في روايات تحرِّض على التَّمرد، رغم أنَّ مناخاته وعوالمه تقترب من الخيال، ولمْ يبارحه الاعتقاد بكون هذا العالم مقرَّاً للجحيم حتى موته. هو القائل -عن هذا العالم- في مدونةٍ إلكترونية ظلَّ يحرِّرها منذ عام 2008: «يولد فيه ملايين الأشخاص منْ أجل أنْ يعانوا من دون أنْ يهتمَّ أحدٌ لأمرهم».

في آذار/ مارس 2002 زار ساراماغو مدينة رام الله، فهالته جرائم وخطايا الاحتلال الصهيونيّ، حينها قارن الوضع في الضِّفة الغربيَّة بالوضع في معسكر الموت الذي أقامه النَّازيون في أوشفيتز، وقال «إنَّه الأمر ذاته باستثناء الحقبة والمكان».

يبقى التَّذكير أنَّه بعد نجيب محفوظ، ما زالت (نوبل) أبعد منْ أنْ تختار اسماً عربيّاً آخر لنيلها، رغم التّكرار السَّنوي لاسم الشَّاعر العربيّ أدونيس الذي يجري تداوله إعلامياً كلَّ عامٍ كمرشحٍ لنيل الجائزة، ممَّا يذكِّرنا بالقول الجميل السَّاخر للرَّاحل محمود درويش: «على العرب أنْ ينسوا نوبل لكيْ تتذكرهم»!

# 7. رامبو العدني الماشي على نعالٍ منْ ريح

«الحياة دائماً في المكان نفسه أمرٌ بائس جداً».

قائل هذه العبارة هو الشَّاعر الفرنسي الشهير آرثر رامبو، لذلك فإنَّه منذ صباه كان يريد أنْ «يذهب بعيداً، بعيداً جداً، عبر الطَّبيعة» كما قال هو نفسه في قصيدته «إحساس» التي كتبها ولمَّا يزلْ في السَّادسة عشرة منْ عمره، وتقول خاتمة قصيدة رامبو «شعراء السَّابعة من العمر»: «كلَّما رقدت للنَّوم، أحسُّ أنَّ فراشي مركب تخفق الرِّيح في شراعه».

لم يكنْ رامبو قدْ شاهد البحر إلا مرَّة واحدة حين كتب قصيدته: «المركب الثَّمل»، كأنَّ تلك القصيدة كانت نبوءة لما ستكون عليه حياته اللاحقة، القصيرة على كل حال، مبحراً منْ مكان إلى آخر، وبتعبير إبراهيم العريس، فإنَّ رامبو في هذه القصيدة كان مثل السِّينمائي الذي صوّر لاحقاً السِّيناريو الذي سبق أنْ كتبه.

التِّرحال الطَّويل بين قارات وبلدان وبلدات ومدن هو ما جعل رامبو يكتب في ما بعد شعراً يقول فيه «ابتدعت أزهاراً جديدة ونجوماً جديدة ولغات جديدة» في إيماءة واضحة لما تعلَّمه منْ ترحاله الطَّويل، وهو يتنقل منْ فرنسا إلى بلجيكا وبريطانيا وألمانيا وسويسرا وهولندا. في وقت لاحق سيدرك رامبو أنَّ ضمان الحصول على حريته المشتهاة وإمكان السَّفر لنْ يتأتَّى له إلا منْ خلال العمل وكسب المال، لذا صاغ لنفسه شعاراً: «أعمل، أسافر».

لقدْ عبَّر عنْ ذلك في رسالة إلى والدته وشقيقته: «في كلِّ الحالات، لا تحسبوا أنَّ حبي للتَّرحال سينتهي. بالعكس، لوْ كان بإمكاني أنْ أتنقل من بلدٍ إلى بلد، منْ دون أنْ أجبر على الإقامة للعمل وكسب لقمة العيش، ما كان أحد ليراني شهراً في المكان نفسه، فالعالم كبير مملوء بالبقاع الجميلة، لكنْ منْ جهة أخرى لا أريد أنْ أجول في البؤس، بلْ أريد أنْ يكون بحوزتي عدَّة آلاف من الفرنكات تدرُّ عليّ دخلاً ثابتاً وأنْ أزور في كلِّ سنة بلدين أو ثلاثة بلدان أعيش فيها بتواضع».

في أكتوبر 1878 يغادر رامبو شارلفيل الفرنسية مشياً على الأقدام، وفي لوجانو يركب القطار المتَّجه جنوباً، ثم في جنوى يبحر باتجاه الإسكندريَّة، ومنها إلى قبرص قبل أنْ يعود إلى فرنسا عليلاً بعد إصابته بحمَّى شديدة. لكنَّه سرعان ما يعود مرَّة أخرى إلى الإسكندريَّة، ومنها يواصل الرَّحيل إلى جدَّة والحُدْيدة، وفي هذه الأخيرة نصحه تاجر فرنسيّ بالذِّهاب إلى عدن التي ناسب جوُّها الحارّ مزاجه، هو الذي يدرك أنّ الحرارة الشَّديدة هناك غير محتملة منْ قبل أيِّ أوروبيّ آخر.

الشَّاعر المنذور للتَّرحال -والرَّحيل أيضاً سيلازم مدينة عدن السَّنوات العشر الأخيرة منْ عمره- كان منها ينطلق إلى الحبشة وإلى مدن إفريقيَّة أخرى، لكنَّه يعود ثانية إلى عدن، إلى البوابة الغَّامضة بين آسيا وإفريقيا، حيث اختار أنْ يعيش ليس تعاطفاً مع المكان، وإنَّما هروباً إلى عالم بعيد عن العالم الذي رفض وهاجر منه باحثاً عنْ أمرٍ غامض لعلَّه لمْ يعثر عليه أبداً، لعلَّه لمْ يمسكه باليدين.

وأتت عدن في سياق هذا البحث المضني الذي أرَّقه طويلاً وهو يرحل، ثمَّ يرحل، ثمَّ يرحل. لكنَّ عدن -على خلاف بلدان ومدن أخرى- كانت أكثر من محطة عبور، أو مقرّ إقامة مؤقَّتة. لقدْ قرَّر فيها أنْ يخالف هواه الدَّائم

في التَّرحال، وأنْ يقيم هناك سنوات، وهي المسألة المحيِّرة في سيرة هذا الشَّاعر الذي كتب الشِّعر باكراً، وجاب العالم باكراً، ورحل عنْ هذا العالم باكراً أيضاً.

يسأل عصام محفوظ في كتابه عنْ رامبو: «أتكون عدن هي جحيم رامبو الذي كان يهرب منه إليه؟! أليس في وصفه لها ما ينبئ بذلك؟» ويقول رامبو في رسالة إلى أمِّه واصفاً عدن: «لا تستطيعين أنْ تتخيَّلي المكان: فلا شجرة حتى ولا زاوية.. ولا تربة. إنَّ عدن فوَّهة بركان خامد مليئة بماء البحر. إنَّك لا ترين إلّا الحمم والرَّمل في كلِّ مكان، حيث لا ينبت أضأل نبات».. ولكنَّه مع ذلك يوضِّح السِّر: «إنَّه المكان الأكثر ضجراً في العالم، بعد المكان الذي تقيمون أنتم فيه طبعاً»! والسِّر في الشَّطر الأخير من العبارة لا في شطرها الأول. إنَّ فرنسا، وطنه باتت أكثر الأمكنة ضجراً في العالم، لذلك رحل باحثاً عما هو أقلُّ ضجراً منها.

ترحال رامبو الذي تحوَّل في عدن إلى وقفة طويلة جعلت منه قريباً في مزاجه النَّفسي والرُّوحي من المزاج الشَّرقي. ووجد في فكرة القضاء والقدر ملاذاً روحيَّاً له هو الرَّجل الحائر. وأجاب عنْ رسالة لأمِّه تضعه فيها في آخر أحداث العالم وما يدور في فرنسا من جدالات: «كلُّ هذا الجدل لا يعنيني. أنا مثل باقي المسلمين هنا لا أعرف إلا الشَّيء الذي يحدث حين يحدث». وفي رسالة أخرى يقول: «أشعر أنَّي لنْ أعيش في هدوء. ولنْ أموت في هدوء. هذا مكتوب كما يقول المسلمون. إنَّها الحياة وليست سهلة». ويذكر الدكتور مسعود عمشوش في كتابه «عدن في كتابات الرَّحالة الفرنسيين» أنَّ القِسّ الذي زار رامبو وهو يحتضر على فراش الموت في مرسيليا رفض أنْ يعطيه القربان المقدَّس، وذلك لأنَّه اعتقد أنَّ رامبو الذي كان يردِّد في أثناء هذيانه: «الله كريم، الله كريم» قدْ أسلم.

منْ سخريَّة القدر، أنَّ الرَّجل الذي عشق الترحال، وقطع المسافات مشياً على الأقدام انتهى به الأمر بدون ساق وعلى عكاز. كان المشي هو خياره: «أنا الماشي بنعال من ريح» هكذا يقول، ويقول أيضاً: «وزَّعت حذائي على حصى الدِّروب»، للدَّرجة التي جعلت ناقداً يؤلِّف عنه كتاباً بعنوان: «تجربة المشي والحركة في أدب رامبو». لكنَّ سيِّد المشي، الذي طاف آسيا وإفريقيا وأوروبا، رحل باكراً، ربَّما لأنَّه توقف عن المشي، فلمْ يعدْ قادراً على البقاء.

# 8. الطَّريق إلى تشيخوف

في الكُتّاب العظام سحر لا يقاوم، كأنَّ صلة روحية تنعقد بيننا وبينهم، حين نكون قدْ قرأنا أدبهم وعرفنا الطَّريقة التي يفكِّرون بها، وطبيعة تلك «المنولوجات» الدَّاخلية التي تنتاب أرواحهم. وبوسع أيِّ قارئ على قدْرٍ من الذَّكاء والنَّباهة أنْ يمسك بفلذة منْ روحه وهو يقرأ تشيخوف. إنَّه الكاتب الذي يشبهنا نحن البشر البسطاء في عواطفنا وفرحنا وضجرنا.

بداية علاقتي بأدب تشيخوف تعود إلى زيارة قمتُ بها مطالع ثمانينيَّات القرن الماضي، لبيته الرِّيفي في مدينة يالطا المنتجع الجميل على البحر الأسود، عاش أنطون تشيخوف في بطرسبورغ وفي موسكو، ولكنَّه ذهب إلى الجنوب -إلى يالطا- بحثاً عن الدِّفء ليساعده في العلاج من مرض السُّل الذي أنهكه وأودى بحياته باكراً في مصحٍّ في إحدى المدن الألمانيَّة التي ذهب إليها جرياً وراء العلاج. ولكنَّه رحل مبكِّراً بعد أنْ عاش بالكاد أربعين عاماً ونيِّفاً فحسب، لكنَّه خلَّف وراءه تراثاً هائلاً، ثريَّاً من الفن القصصيّ والمسرحيّ الذي ستظلُّ البشريَّة، في مختلف اللغات التي تقرأ وتتحدَّث بها تعود إليه.

ثمَّة بقايا صور في ذهني عنْ هذا البيت البسيط والأنيق، الذي تحيط به حديقة صغيرة. هناك كتب تشيخوف بعض مسرحياته وقصصه ودوّن بعض رسائله ومذكراته.. وما زلت أذكر ذلك الشُّعور المهيب الذي انتابني

لحظتها، كأنَّ أنفاس الكاتب الكبير الذي ما زال وسيظلُّ يبهر العالم تدبُّ في ذلك المكان.

بعد ذلك بنحو خمس سنوات، ستتيح لي سنوات الإقامة في موسكو فرصاً لزيارة المتاحف والمسارح ودور العرض الفنيّ، خاصَّة وأنَّ المدينة معروفة بثراء وخصوبة حياتها الفنيَّة والثَّقافيَّة، وكنت أتدبَّر تذاكر للعروض المسرحيَّة وحفلات الأوبرا والباليه، بما في ذلك لتلك الحفلات والعروض التي تقدَّم على مسرح البولشوي، وفي ذهني تظلُّ حاضرة ذكرى عروض الباليه الشَّهيرة، ومنْ بينها «بحيرة البجع» التي وضع موسيقاها العبقريّ تشايكوفسكي، وعلى خشبة «البولشوي» بالذَّات شاهدت عرض «تشايكا» (النَّورس) المأخوذ من نصِّ تشيخوف المسرحيّ بذات الاسم.

ليس بعيداً عنْ مسرح «البولشوي»، يقع المسرح الصَّغير «مالنكي تياتر» الذي على خشبته قدِّمت مسرحيّات تشيخوف الشَّهيرة، وبوسعك وأنت تتابع العرض أنْ تتخيَّل هذا الكاتب العظيم وهو يتابع منْ أحد كراسي هذا المسرح بروفات عروض مسرحياته التي كان يديرها صديقه المخرج ستانسلافسكي.

في السَّنة الثَّانية من وجودي في موسكو سألتقي بمعلِّمة اللغة الروسية للأجانب نتاليا بيتروفنا الآتية من مدينة أوديسا الأوكرانية، وهي امرأة ثلاثينيَّة ذكيَّة كتبت أطروحة تخرجِّها في كليَّة الآداب عنْ تشيخوف بالذَّات، وإلى هذه المرأة يعود الفضل الأكبر في أنها أخذت بيدي إلى عالم هذا المبدع، واقترحت عليَّ البدء بقراءة قصَّته: «حكاية رجل مجهول».

تعلَّقت بأدب تشيخوف، ومع الوقت أدركتُ أنَّنا نعود إليه عندما نضجر، وعندما نفرح، عندما نحبّ، أو حين يسود الرّوح الجفاف. تشيخوف صديق الكتابة والقراءة ورفيق الروح. وما زلت أحرصُ على أنْ

أضع مجلَّدات أعماله منْ قصص ومسرحيّات في مكان قريب من اليد والعين، أقرب مكان يمكن أنْ أصل إليه في مكتبتي بدون بذل أيِّ جهد في البحث والتَّذكُّر. يمكنني القول إن عيني تقع على مكان هذه المجلَّدات كلَّ يوم، حيث بوسعي أنْ أمدَّ يدي ساعة أشاء للعودة إليه.

فيه شيء فريد، ومن الصَّعب وصف هذا الشَّيء ومن الصَّعب أكثر وصف تفرِّده، لكنَّني أظنُّ أنَّ الأمر يكمن في تلك البساطة المتناهية التي يكتب بها مسرحياته وقصصه، لكنَّها بساطة خادعة، إنَّها تنمُّ عنْ عمق قلَّ نظيره، لأنَّه يكتب ببساطة، بعفويَّة، بتلقائيَّة لدرجة توهمُّك لوهلة أنَّك قادرٌ على أنْ تكتب مثله، تقول مثله، ولكنْ هيهات، مبهرٌ تشيخوف في مقدرته الفائقة على وصف العاديّ، الرَّتيب، المملّ، على وصف الحياة منْ دون خوارق ومنْ دون معجزات، لكنَّه قادرٌ على أنْ يجعل منْ هذا العاديّ أدباً جميلاً.

لدى تيشخوف تلك المقدرة التي لا يبزُّه فيها أحد على أنْ يلج إلى أعمق الأعماق في النَّفس الإنسانيَّة بمنتهى البساطة، بمنتهى السَّلاسة دون أدنى تكلُّف أو افتعال أو مبالغة، وأنت تقرأه تجد نفسك ونفس منْ تعرف من البشر كتاباً مفتوحاً، وذلك ليس لأنَّ تشيخوف يقدِّم نسخةً من الواقع، من الحياة، وإنَّما لأنَّه يرى في السُّلوك العاديّ اليوميّ للبشر ما هو وراءه، يرى بواعثه، ومن أجمل ما كُتب عن تشيخوف تلك الشَّهادة المطوَّلة، المعبِّرة التي كتبها معاصره مكسيم غوركي، وللتَّدليل على بساطة أسلوب تشيخوف يسرد الحكاية الواقعيَّة التَّالية:

«ذات يوم قامت ثلاث نساءٍ يرتدين أثواباً فاخرةً بزيارة تشيخوف، وبعد أنْ ملأن غرفته بحفيف فساتينهن الحريريَّة، ورائحة عطورهن القويَّة، جلسن مقابله بوقار، ثمَّ شرعن في طرح الأسئلة، متظاهراتٍ باهتمامهن الشَّديد بالسِّياسة، فقالت إحداهن:

- عمَّ ستسفر الحرب الجارية الآن؟

أخذ تشيخوف يسعل، ثم فكَّر وأجاب برقةٍ وبصوتٍ ناعمٍ وجدِّيّ: «على الأغلب، إلى السِّلم». فردَّت احداهن: «طبعاً، لا شكَّ ولكنْ من سينتصر اليونانيون أم الأتراك؟».. فردَّ تشيخوف فيما يشبه السُّخرية: «أتصوَّر أنَّ الأقوى هو الذي سينتصر»، فتنافسن على سؤاله: «ومن هو برأيك الأقوى؟» فأجاب مواصلاً سخريته المضمرة «أحسنهم تغذيةً وأكثرهم تعليماً» «آهٍ.. يا للظَّرافة» صاحت إحداهن، وسألتْ أخرى: «ومنْ تحبُّ أكثر.. اليونانيين أم الأتراك؟» فنظر إليها تشيخوف بحنانٍ، وأجاب بابتسامةٍ قصيرةٍ لطيفةٍ: «أنا أحبُّ مربَّى الفواكه.. هل تحبينه أنتِ أيضاً؟» فردَّت السَّيِّدة بحرارةٍ: «جداً»، وقالت زميلتها: «إنَّه طيِّب للغاية»، ثمَّ ما كان من النِّساء الثَّلاث إلا أنْ انصرفن للحديث بحيويةٍ عن المربَّى، كاشفاتٍ بذلك عنْ اطِّلاعٍ واسعٍ ومعرفةٍ دقيقةٍ بالمربَّى وأنواعه، وكان واضحاً أنَّهن كنَّ سعيداتٍ لأنَّ موضوع المربَّى لم يكنْ يتَّطلَّب جهداً عقليَّاً، كالحرب بين تركيا واليونان، ولا يجبرهن على التَّظاهر بالاهتمام الجدِّيّ بمصير الأتراك واليونانيين، الشَّيء الذي لم يكنْ يخطرُ ببالهن قبل هذه اللحظة.. وعند الوداع ودَّعنَ تشيخوف بمرحٍ قائلاتٍ: «سنرسل لك أنواعاً من المربَّى!».

في التَّعليق على هذه الحادثة قال تشيخوف: «يجبُ أنْ يتكلَّم كلُّ إنسانٍ بلغته». هذا التَّعليق ذهبيّ، لأنَّه يكمن فيه بالذَّات كلُّ سحر أدب تشيخوف، أيْ أنْ يتكلَّم النَّاس بالمفردات والتَّعبيرات التي تلائم البيئة التي جاءوا منها.

مكسيم غوركي هو نفسه من أوجز بعبارات بليغة مشاعرنا نحن القرَّاء تجاه كتابة تشيخوف: «عندما تقرأ قصص أنطون تشيخوف تحسُّ وكأنك في يوم حزين منْ أيام أواخر الخريف، عندما يكون الهواء شفَّافاً للغاية، وتبرز بحدة معالم الأشجار العارية والبيوت الضَّيِّقة والنَّاس الرَّماديين. كلُّ شيء

غريب، وحيد، جامد، عاجز، أمَّا الآفاق الزَّرقاء البعيدة فتبدو خاوية، وعقل الكاتب كشمس الخريف يضيء بوضوح قاس الطُّرق المكسَّرة والشَّوارع المتعرِّجة».

يفعل تشيخوف بنا أكثر ممَّا ذكره غوركي. ليست الطُّرق المكسَّرة وحدها ما يضيئها عقله. إنَّه يضيء دروب الرُّوح، على مهل وبمنتهى العفويَّة والتِّلقائيَّة يمسك بأيدينا إلى ما في هذه الرُّوح منْ مجاهيل. حتَّى في شجن الكتابة يبعث في أرواحنا الفرح والدِّفء والطُّمأنينة. معه نشعر أنَّنا بتنا نعرف أنفسنا بصورة أفضل.

في قصته: «القُبلة» لمْ تستغرق القُبلة الخاطفة التي باغتت بها امرأة مجهولة الكابتن سوى ثانية أو ثوان معدودة، حدث ذلك في الظلام وبسرعة خاطفة، انتهت القُبلة واختفت المرأة. هذا الحدث السَّريع، الخاطف، المباغت كومضة سريعة سيشغل الرَّجل فيها بعد أياماً وليالَيَ. كيفَ يمكن لدقيقة واحدة، أوْ أقلّ منْ دقيقة، أنْ تشغل بال إنسان فيها بعد طويلاً، تقلب حياته رأساً على عقب. كان الرجل قد لاحظ أنَّ رواية ما حدث لأصدقائه لمْ يستغرق منه أكثر منْ دقيقة: «قبلتْني بسرعة في الظَّلام واختفت»، بذا كان ينتهي شرح أو وصف ما حدث، أما الموضوع فيكمن في ما يثيره منْ أسئلة في ذهن الرَّجل.

إلى هذا القصَّة بالذَّات عاد ريتشارد فورد الكاتب الأمريكيّ المعروف، وهو يحاول الإجابة على هذا السُّؤال اللافت: «لماذا نُحبُّ قصص تشيخوف؟!»، وفي إطار شرح تفصيليّ لما يَشْكل الإجابة يقول الرَّجل إنَّ سحر تشيخوف يكمن في كونه الكاتب الذي لا يقول كلَّ شيء، ليس لأنَّه عاجز عنْ قول كلِّ شيء وبسطه وتفصيله، وإنَّما لأنَّه لا يرغب في ذلك، منطلقاً ليس فقط منْ صعوبة الإحاطة بكلِّ شيء وإنَّما أيضاً لأنَّه يترك أبواب التَّأويل مشرعة أمام قارئه.

في العالم كله يزداد الاهتمام بتشيخوف، وتصدر أعماله في ترجمات بلغات عدَّة، وعلى سبيل المثال ثمَّة حديث عنْ ظاهرة انبعاث الاهتمام بأدبه في اللغة الإنجليزيَّة، حيث صدرت في غضون الأعوام الماضية عديد الكتب المرتبطة باسم تشيخوف، بينها كتاب عن «تشيخوف غير المكتشف». أمَّا حديث ريتشارد فورد فقدْ ورد في تقديمه لأنطولوجيا اختارها وحرَّرها هو نفسه بعنوان «الحكايات اللازمة عنْ تشيخوف» يقرِّر فيها أنَّ تشيخوف هو «الكاتب الذي ينبغي أنْ يقرأ في سنِّ النُّضج».

والحقّ أنَّ تشيخوف يمكن أنْ يُقرأ، لا بلْ ينبغي أنْ يقرأ في كلِّ الأعمار، ولكنَّ العودة إليه في سنّ النُّضج تُكسب قراءة أدبه متعة إضافية. إنَّ مهارة هذا الكاتب العبقريّ تكمن في مقدرته على الاحتفاء بالعاديّ، والرُّوتيني واليوميّ، لا بل بالضَّجر اليوميّ ليجعل منه أدباً. إنَّه يُدخل تفاصيل الحياة اليوميَّة في السَّرد، ولكنْ ليس برغبة السَّرد وحده، لأنَّه يذهلنا بتلك المُزاوجة الفذَّة بين التَّفصيليّ، اليوميّ، البسيط وبين ما هو فلسفيّ ومجرَّد أو مطلق.

لذا فإنَّ القول بأنَّ تشيخوف كاتب الضَّجر أو التَّشاؤم فيه تجني كبير على الرَّجل الذي أراد أنْ يقارب فكرة الشَّقاء البشريّ منْ زاوية ذلك التَّضاد المرعب بين ما يجب وما هو كائن، ليس في معاينات الحياة العامَّة فحسب، وإنَّما خصوصاً في تمزقّات النَّفس الإنسانيَّة بين انحيازاتها العاطفيَّة العميقة وبين سطوة الواقع وتجهُّمه وصرامة قواعده، على النَّحو المدهش الذي نلحظه في قصَّته العذبة «السَّيِّدة صاحبة الكلب» التي تروي قصة رجل وإمرأة «أحبا بعضيهما كشخصين قريبين جدّاً، كأهل، كزوج وزوجة، كصديقين رقيقين، وبدا لهما أنَّ القدر نفسه قدْ هيأهما الواحد للآخر»، ولمْ يكنْ مفهوماً لماذا تكون الظّروف مضادة لعيشهما المشترك، وكأنَّهما كانا طائرين مهاجرين، ذكراً وأنثى، أمسكوا بهما وأجبروهما على العيش في قفصين منفردين»، أو

في تمزقات الطبيب أندريه بمفيتش في قصة «العنبر رقم 6»، أو في قصَّته «العطسة» التي تحكي عن رجلٍ كان منهمكاً في متابعة العرض المسرحيّ، يراقب بغبطة وحماسة حركة الممثِّلين على الخشبة، حين دهمته رغبة قويَّة في أنْ يعطس، فأبعد النَّظارة عنْ عينيه، ثمَّ استدار في كرسيِّه وعطس.

شعر بالحرج للصَّوت النَّاجم عنْ قوّة العطسة، ولكنَّه واسى نفسه: لكلِّ امرئ الحقّ في أنْ يعطس، كلُّ مَن على هذه الأرض يعطسون، أهل المدن وأهل القرى، الأغنياء والفقراء، حتَّى النَّواب والوزراء.

لكنَّه لمْ يستطع مقاومة الرَّغبة في أنْ يلتفت حواليه، ليطمئنَّ أنَّ أحداً من الجالسين بالقرب منه لمْ ينزعج من عطسته، فوقعت عيناه على الشخص الجالس أمامه، وهو يمسح صلعته ورقبته بمنديل، متمتماً بكلمات غير مفهومة، وينظر إلى الخلف ليرى مَن الذي عطس. عرف صاحبنا أنَّ الرجل الذي طاله رذاذ العطسة جنرال كبير، وهذا ما أوقعه في حرج شديد، ومال نحو الرَّجل مبدياً بكلِّ ما أوتي منْ تهذيب اعتذاره عن عطسته.

ردَّ الجنرال بكلمات قليلة مُهوّناً من الأمر، منْ دون أنْ يخفي علامات الامتعاض البادية على وجهه، ما حدا بصاحب العطسة أنْ يضيف: أرجو أنْ تغفر لي، فالأمر خارج عنْ إرادتي، فنهره الجنرال بأنْ يسكت، ويتركه يتابع العرض.

دهمهُ خجل إضافيّ، وعاد لمتابعة المسرحيَّة، لكنَّ القلق لم يغادره، وما إنْ أعلن عنْ فترة الاستراحة حتى تابع خطوات الجنرال، مقترباً نحوه، وبعد تردِّد، خاطبه متلعثماً: «لتغفر لي يا سيادة الجنرال، فلمْ أكنْ أقصد أنْ أسعل عليك»، فردَّ الأخير بأنَّه نسي الموضوع، وأنَّ عليه أنْ يصمت وينسى الموضوع هو الآخر.

لكنَّ الرَّجل لمْ يستطعْ تحمُّل النَّظرات الغاضبة للجنرال وهو يردُّ عليه بصرامة، وحين عاد إلى البيت قصَّ على زوجته ما حدث، وسط لامبالاتها بما يقول، ولكنَّها ردَّت أخيراً بأنَّه من المناسب أنْ يعاود شرح الموضوع للجنرال تفادياً لسوء الفهم.

في اليوم التَّالي قصد مكتب الجنرال الذي كان يغصُّ بالمراجعين، وما إنْ جاء دوره حتى بادر الجنرال بالقول: «هل تتذكَّر سعادتك ما حدث البارحة، حين سعلت من دون قصد.. إنَّني جئت لأعتذر مرة أخرى».

- «اخرج من هنا»، صرخ الجنرال وهو يهتزُّ من شدَّة الغضب.

لمْ يعرف الرَّجل كيف عاد إلى بيته، وألقى بنفسه على السَّرير بكامل ملابسه، وحين وجدت زوجته أنَّ نومه قدْ طال، حاولت إيقاظه، لتفزع بأنَّه قدْ مات.

يبقى صحيحاً القول إنَّ تشيخوف لا يقول الكلمة الأخيرة، لا يرغب في قولها، إنه يتركنا حائرين إزاء مصائر أبطاله الذين تمزقهم أقدار غامضة، قاسية حيناً، دراميَّة حيناً آخر، وساخرة في حين ثالث، كأنَّه يقول إنَّ في هذه الحياة أمر لا يُدرك، أوْ كأنّه يرغب في أنْ يقذف بنا نحن معشر قرَّائه، حتى لوْ كنا ننتمي إلى سياقات ثقافيَّة وحضاريَّة أخرى غير تلك التي كان هو نتاجاً لها، إلى تعدُّد الاحتمالات، إلى تعدُّد مستويات التَّأويل والفهم. لذا يبدو اعتقاد ريتشارد فورد بأنَّ تشيخوف هو الكاتب الذي ينبغي أنْ يقرأ في سنّ النُّضج اعتقاداً في محلِّه تماماً، ليس لأنَّنا في سنّ الشَّباب لا نستمتع بتشيخوف، وإنَّما لأنَّنا في سنوات النُّضج نعيد اكتشافه، وهذا ما يذهب فورد إلى تحديده بوصفه السَّبب الذي يجعلنا نحبُّ تشيخوف، ونعود إليه دائماً، مثنى وثلاثَ ورباعَ وأكثر. وهي عودة لا تملُّ منها. أكثر منْ ذلك بوسعك أنْ تكتشف جديداً في كلِّ مرَّة تعود إلى نصٍّ منْ نصوصه سبق لك أنْ قرأته.

ثمَّة زوايا خفيَّة تضيء مع كلِّ قراءة.

يبدو تشيخوف مقتنعاً بأنَّ شرَّ الحياة الأكبر يكمن في الظُّروف الشاقة لوجود الأكثريَّة منْ أولئك الذين سقموا بعملٍ. لنصغي إلى ما يقوله على لسان بطل إحدى قصصه: «لا يجوز لنا أنْ نجلس بلا عمل. صحيح أنَّنا لنْ ننقذ الإنسانية ولعلَّنا نجانب الصَّواب في كثير من الأمور، غير أنَّنا نعمل ما بوسعنا ونحن على حقّ. إنَّ أسمى وأقدس مهمَّة يضطلع بها الإنسان المتحضِّر هي أنْ يخدم أخوته بني الإنسان. ونحن نحاول أنْ نخدمهم على قدر ما أوتينا منْ معرفة».

برأيه أنَّ حياة الإنسان يجب أن تكون مليئة بالعمل الخلَّاق، «كلُّ شيء في الإنسان يجب أنْ يكون رائعاً: الوجه، الرداء، والرُّوح والأفكار» - هكذا يقول، ولذا يتفجَّر سخطاً حين يرى الناس لا يبدعون شيئا بلْ يهدِّمون وحسب.

وحتَّى في نقده للواقع الذي زامنه في روسيا القيصريَّة يبدو تشيخوف معاصرنا، حين يضعنا أدبه أمام مشكلة الانحطاط النَّاجم عنْ صراع لا يحتمل منْ أجل البقاء، إنَّه انحطاط بسبب الركود والجهل، والغياب التَّام للوعي، وهكذا بوسعنا فهم ما الذي عناه تولستوي حين قال: «تشيخوف فنَّان ليس له مثيل. فنَّان الحياة، ومأثرة إبداعه هي في كونه مفهوماً ومُقرَّبا ليس إلى كلِّ روسيّ فقط، بلْ وإلى كلِّ إنسان عامَّة. وهذا هو الأهمّ».

ويصحُّ هذا أيضاً على قول الممثِّل الإنجليزيّ بول سكوفيلد: «تشيخوف واحد منْ أعظم الكُتَّاب تجسيداً للخصوصيَّة القوميَّة، وشخصيَّات أبطاله روسيَّة صرف، ولكنَّ المشكلات التي تقلق أبطال تشيخوف: السَّعادة والنَّكد، الحياة العائليَّة، المحن هي واحدة عند كلِّ الشُّعوب».

ونختم بهذه العبارة لتشيخوف التي توشك أنْ توجز انحيازات الكاتب الكبرى للإنسان ولتوقه إلى الحريَّة: «لا ليس الإنسان إنَّما الجثمان هو الذى تكفيه من الأرض أمتار ثلاثة.. أما الإنسان فهو لا يحتاج إلى أمتار ثلاثة.... أو إلى قصر ريفي. إنَّه بحاجة إلى الكرة الأرضيَّة كلِّها... بحاجة إلى الطَّبيعة كلِّها.. فهناك فى اتِّساعها الهائل يستطيع كشف كنهه وميزات روحه الحرة!»

## 9. غابرييل ماركيز المقاوم للنِّسيان

حين منحتهُ الأكاديميَّة السُّويدية جائزة نوبل عام 1982، هتفت جريدة اللومانتيه اليساريَّة الفرنسيَّة: «يجبُ التَّصفيق للجنة، فقد فعلت ما يُشرِّفها حين اختارت ماركيز، تماماً كما فعلت ما يشرِّفها عام 1971 حين اختارت بابلو نيرودا لنيل الجائزة». كانت تلك إيماءة من الجريدة أنَّ الجائزة كثيراً ما ذهبت لأناسٍ لايستحقونها، لأناسٍ مجهولين لم يقرأْهم الكثيرون.

لجنة نوبل قالت في قرار منحه الجائزة إنَّ ذلك تمَّ تقديراً لرواياته وقصصه التي يمتزج فيها الخيال بالواقع، في إطار عالم شعريّ غنيّ يعكس الحياة الصَّعبة في أمريكا اللاتينيَّة، أما غابرييل ماركيز نفسه فقد استيقظ صبيحة يوم منحه الجائزة باكراً، أبكر ممَّا كان يفعل سانتياغو نصَّار الشَّخصيَّة الرَّئيسيَّة في روايته: «قصة موت معلن». لمْ يبكِّر لانتظار الباخرة التي تقلُّ الأسقف كما كان يفعل البطل، وحين جاءه نبأ الفوز قال مازحاً: «لا أشعر أنّي عجوز بالقدر الذي أستحق معه جائزة نوبل، فالوحيد الأصغر مني الذي نال الجائزة هو ألبير كامو».

لكنَّه قال فيما بعد: «عندي انطباع أنَّهم بمنحهم الجائزة لي فإنَّما يأخذون في الحساب أدب القارَّة، لذلك فإنَّهم كافأوني كتعبير عنْ مكافأة أدبنا كلِّه، وهو تكريم هامّ لأنَّه يزيد منْ إمكانيَّات التَّأثير في مجالات حقوق الإنسان

في أمريكا اللاتينيَّة». وعلى أيَّة حال فالقرَّاء لمْ ينتظروا قرار اللجنة السُّويديَّة ليقرأوا ماركيز، فأعماله باتت ذائعة الصِّيت في العالم كلِّه قبل منحه الجائزة.

ولد ماركيز عام 1928 في مدينة أراكاكا في كولومبيا، وأنهى دراسة الحقوق في جامعتي بوغاتا وقرطاجة، لكنَّه سرعان ما دخل الحياة الصَّحافية التي بدأها بتسجيل الأحداث المحليَّة المثيرة، ثم انتقل إلى كتابة الرِّيبورتاج وإلى النَّقد السِّينمائي الذي احتذبه كثيراً. وبالإضافة إلى أعماله الرِّوائية التي بدأ بنشرها وهو لَّما يزلْ شابَّاً له العديد من المقالات السِّياسيَّة والأدبيَّة التي تقدِّم مناضلاً تقدميَّاً في السِّياسة وعلى صعيد الإبداع الفنيّ.

عاش جلَّ حياته في المنفى، وكانت المكسيك التي توفي فيها هي آخر المحطَّات التي أقام فيها، وفي أسباتيا وحدها قضى عشر سنوات في برشلونة، وحين سأله أحد الصَّحافيين ما الذي أتى به إلى أسبانيا في عهد الدِّيكتاتور فرانكو هارباً منْ ديكتاتوريَّات أمريكا اللاتينية، أجاب: «إنَّ السَّبب الأهمَّ هو استخدامي فرانكو نفسه كنموذجٍ لخلق شخصيَّة الدِّيكتاتور في روايتي: «خريف البطريريك».

في مكتبته بالبيت صور فوتوغرافيَّة أغلبها مع زوجته وابنيه، واثنتان مع فيديل كاسترو الذي يعتزُّ اعتزازاً كبيراً بصداقته الحميمة معه، وكان لقاؤه مع كوبا نقطة تحوُّل أساسيَّة في حياته، فهو لمْ يكتفِ بتأييد ثورتها، بلْ انغمس في العمل مع الثَّورة منْ خلال وكالة الأنباء الكوبيَّة بدءا من 1960، وجعلت منه السَّنوات التي عاش وعمل فيها في كوبا منتسباً إلى القضايا العادلة للشُّعوب في نضالها من أجل الحريَّة والاستقلال الوطنيّ والتَّقدم الاجتماعيّ.

الرِّواية الحاسمة في مجمل إنتاجه هي: «مائة عام من العزلة» التي أكسبته شهرة عالميَّة واسعة، مع أنَّه يفضِّل عليها أحياناً رواية صغيرة جميلة هي: «ليس لدى الكولونيل من يُكاتبه»، غير أنَّ شاعراً عظيماً مثل بابلو نيرودا

اعتبر «مائة عام من العزلة» أهمَّ رواية في النتاج المكتوب بالإسبانية بعد «دون كيخوت».

لمْ يجرْ ماركيز في البحث عن موضوع «مائة عام من العزلة»، فقدْ شارك فعليّاً في مضمونها منذُ كانَ طفلاً، فلمْ يكدْ يعرف والديه، وعاش طفولته مع جديه في بيت غامض الظِّلال، وأسطورة ماكوندو التي تعتبر في الوقت ذاته تاريخ أمريكا اللاتينيَّة هي أحداث متراكمة ومعارك ومغامرات توضع تحت تصرُّف عائلة بوندبا وماكوندو، إنَّها طريق تقود إلى الماضي الخرافيّ منذ نشوء قرية ماكوندو -مكان الرِّواية- حتَّى وصول قاضي البلاد وتقسيم المنطقة، وخسارته في الحرب الأهليَّة المربكة بين الليبراليين والمحافظين، وأخيراً الاتفاق الذي تمَّ بين الإقطاعيين الذين كانوا كبقيَّة الأحزاب، تشغلهم المسألة الزِّراعيَّة، ثمَّ بدأوا استيطان مزارع الموز حيث تعرَّض العمَّال لاضطهاد أصحاب رؤوس الأموال الأمريكان الشَّماليين والمحلِّيين على حدٍّ سواء، فقرَّروا الإضراب الذي انتهى بمذبحة دمويَّة، بعد ذلك يتراجع اليانكي وتسقط مزارع الموز.

يقول ماركيز إنَّ «مائة عام من العزلة» كانت عملاً موجعاً بالنسبة له، فقد ظلَ يعيد كتابتها لفترة طويلة تجاوزت العشرين عاماً. «كلَّما كنْتُ أبدأ فيها لمْ أكنْ أصدِّق ما كنتُ أكتب، فأدركت أنَّ المشكلة في الرَّاوي. من يروي: المتكلم، المخاطب، الغائب، ثم وجدت أنَّ النَّبرة الحقيقيَّة هي نبرة جدَّتي عندما كانت تروي الحكايات الغريبة، العجيبة بلهجة طبيعية، وهكذا كان».

فكرة الرِّواية أضاءت في ذهنه عندما كان في حدود الثَّامنة عشرة منْ عمره، حين أدرك أنَّ المأساة الجماعيَّة مادة لرواية، كلُّ ما فيها معقول، وحين حاول كتابتها أول مرَّة لمْ يصدِّق ما كان يرويه، فالمشكلة كانت في هدم الخط الفاصل بين الواقعيّ والوهميّ، فهذا الحاجز لمْ يكنْ موجوداً في العالم الذي

أراد أنْ يُحييه، وكان عليه أنْ يعيش عشرين عاماً بعد ذلك، ويؤلِّف أربعة كتب، ليكتشف أنَّ مفتاح الحلِّ كان في أساس المشكلة، وهي أنْ يروي القصة كما كان جداه يرويانها، بلهجة رتيبة ورباطة جأش أمام المحنة دون أنْ يشعر السَّامع بأيِّ شكٍّ فيما يرويان، وهذه القدرة التي اكتسبها ماركيز فيما بعد جعلت منْ أحد النُّقاد يقول عنه: «إنَّه يسرد دونما كلل وباستمراريَّة لا تعرف التَّوقُّف كما يفعل القاصّون الشَّعبيون».

إنَّه يومئ إلى ما بات معروفاً على نطاق واسع، وهو أنَّه -في نثره الرقيق الخصب- غرف منْ تراث أمريكا اللاتينيَّة الغنيّ بالأساطير العريقة المشبعة بالفكر الأوروبيّ، والتَّأثيرات الهنديَّة والكاثوليكيَّة والزِّنجيَّة في آن واحد، وحيث تطغى التَّقاليد والثَّقافة العريقة الرَّاقية، والطَّرائف والغرائب ذات اللمسات السُّورياليَّة.

كثيرون من النُّقاد اعتبروا «مائة عام من العزلة» عودة بالرِّواية إلى الأسطورة، ولذلك اعتبروا أنَّ أهميَّة ماركيز في عالم الرِّواية تكمن في سعة خياله، ألا أنَّ المذهل حقيقة هو أنَّ ما يعتبره القرَّاء خيالاً لا يتعدَّى كونه الواقع المعاش في أمريكا اللاتينية ينقله ماركيز بكلِّ ما ينطوي عليه منْ غرابة ودهشة. والغرابة لديه ليست سورياليَّة، إنَّما هي واقعيَّة آتية من التُّراث والحكاية والأسطورة، وهاجسه الأساس هو إقناع القارئ بصحَّة ما يرويه، فالخيال منْ وجهة نظره هو تهيئة الواقع ليصبح فنَّاً.

ويسوق ماركيز الأمثلة، فالرِّواية عنده تنطلق منْ صور مرئيَّة، فنقطة الانطلاق في «مائة عام من العزلة» عنْ شيخ يصطحب طفلاً ليرى الثلج الذي يعرض كأعجوبة في السِّيرك. هذا الشَّيخ كان جدُّه الكولونيل ماركيز، أما الطِّفل فلمْ يكنْ سوى غابرييل نفسه، وهو يوضِّح ذلك بالقول إنَّه يذكر أنَّه عندما كان طفلاً صغيراً في أركاتاكا، حيثُ اصطحبه جدُّه لرؤية السِّيرك،

وحين قال إنَّه لمْ يرَ الثَّلج أبداً، اصطحبه إلى معسكر شركة الموز، وأمر بفتح صندوق من الفاكهة المثلَّجة، وجعله يضع يده عليها، وقدْ انبثقت الرِّواية منْ هذه الصُّورة، حيث جاء في مطلعها:

«بعد ذلك بسنواتٍ عدَّة، أمام كتيبة الإعدام، كان على الكولونيل أورليانو بوينديا أنْ يتذكَّر ذلك الأصيل القصيّ الذي اصطحبه فيه والده لاكتشاف الثَّلج».

وحكاية شركة الموز رغم كلِّ ما ينتابها منْ غرابة واقعيَّة تماماً، فثمَّة قدر يسير واقع أمريكا اللاتينيَّة الذي يتكشف عنْ حالات كحالة شركة الموز، أليمة وقاسية، ولكنَّها قابلة -في كلِّ الأحوال- إلى أنْ تتحوَّل إلى قصص لا يمكن تصديقها، أمَّا الجماهير التي طوردت في السَّاحة، وذبحت من قبل الجيش تعتبر قاسماً مشتركاً في تاريخ أمريكا اللاتينيَّة، والمروِّع -كما يقول ماركيز- ليست المذابح وحسب، وإنَّما السُّرعة الشَّديدة في النِّسيان.

ثمَّة أمر آخر في «مائة عام من العزلة»، حيثُ تلفت الانتباه فتاة جميلة جدَّاً وغبيَّة جداً، تخرج إلى الحديقة لتطوي ملاءات السَّرير، فترتفع فجأة -جسداً وروحاً- إلى الفضاء، وتفسير ذلك أيسر ممَّا يبدو. كانت ثمَّة فتاة تشبه إلى حدٍّ بعيد ريميدوس الجميلة التي وصفها ماركيز في الرِّواية. الحقيقة أنَّها هربت مع رجل، ولمْ تشأ العائلة أنْ تواجه عارها، فزعمت أنَّ أحداً رآها تطوي ملاءات السَّرير في الحديقة، ثمَّ ارتفعت إلى السَّماء. يقول ماركيز إنَّه حين كان يكتب الرِّواية فضَّل ما روته العائلة لستر عارها، على حقيقة ما جرى. فكونها هربت مع رجل أمر يحدث كلَّ يوم، وليس فيه ما يَسِمُ الرِّواية بأيِّ طرافة.

وماركيز الذي رفض عرضاً ضخماً لنقل الرِّواية إلى السِّينما، برَّر ذلك برغبته في أنْ تترك هذه الرِّواية كعمل أدبي، فقدْ كوّن القرَّاء انطباعاتهم الخاصَّة عن البشر الذين في الكتاب، والسِّينما ستعطي هؤلاء صوراً محدَّدة

قدْ لا تكون هي ذاتها الصُّور التي يكوِّنها القرَّاء، مفضِّلاً أنْ يظلَّ القرَّاء يتصوَّرون هذه الشَّخصيَّات كما تتبدَّى لهم، فهذا ما يسهم في خلق عالم الكتاب ويضفي بعض الحقيقة عليه.

يطغى الشُّعور بالعزلة على جلِّ رواياته، فشخصيَّات روايات الكاتب الذي يعتبر الكتابة أكثر المهن عزلة في العالم، حيث لا أحد بوسعه مساعدة المرء في كتابة ما يكتب، مسكونة بشعور الوحدة.

ففي «مائة عام من العزلة» ذاتها تعيش كلُّ شخصيَّة منْ عائلة بويندِيا عزلتها الخاصَّة، وفي «خريف البطريرك» يعيش الطَّاغية وحدته التي تدفعه إلى الجنون، حيثُ يظهر الديكتاتور المستبدّ وهو يعاني منْ مرحلة اليأس الأخيرة، ومنْ قسوة العزلة والانفراد، فهو معذَّب يسربل ضميره نسيج عنكبوت ضخم وتحاصره وتقلقه الكوابيس، ويؤرِّق القلق لحظات احتضاره الأخيرة، حين يسقط الدِّيكتاتور وتخرج حشود الجماهير إلى الشَّوارع. وفي «ليس لدى الكولونيل منْ يكاتبه» تجتاح الوحدة القاتلة حياة الكولونيل وزوجته، فهو يشعر بالضِّيق ويرفض الذِّهاب إلى الطَّبيب. والأمر يصحُّ أيضاً على القاتلين في رواية: «قصة موت معلن» اللذين يعيشان الوحدة بطريقتهما الخاصَّة، وعنها قال ماركيز إنَّ ما اجتذبه لفكرة الرِّواية المبنيَّة على واقعة حقيقيَّة أنَّ كلا القاتليْن لمْ يكونا راغبين في ارتكاب الجريمة، وفعلا كلَّ ما بوسعهما كيْ يمنعهما أحد، ولكنْ أحداً لمْ يفعل ذلك -فجاءت الرِّواية لا لتدين الجريمة فحسب- وإنَّما أيْضاً الذين تفرَّجوا عليها ولمْ يمنعوا حدوثها.

## 10. فرانز فانون نازع القناع الأبيض

اختارت الأممُّ المتَّحدة قصيدةً وضعها طفل أفريقيّ كأفضل قصيدةٍ للعام 2008، وتقول أبيات هذه القصيدة المدهشة:

«حين وُلدتُ، أنا أسود/ حين كبرتُ، أنا أسود/ حتى وأنا في الشَّمس، أنا أسود/ حين أكون مريضاً، أنا أسود/ حين أموت، أنا أسود/ وأنت أيها الأبيض/ حين تولد، أنت زهريّ/ حين تكبر، أنت أبيض/ حين تتعرَّض للشَّمس، أنت أحمر/ حين تبرد، أنت أزرق/ حين تخاف، أنت أصفر/ حين تمرض، أنت أخضر/ حين تموت، أنت رماديّ/ وأنت تصفني بأنِّي ملوَّن؟».

حضرتُ في ذهني هذه القصيدة على خلفيِّة انتخاب، ثم إعادة انتخاب باراك أوباما رئيساً للولايات المتَّحدة الأمريكية، ما يطرح سؤالاً عمَّا إذا كانت أمريكا بهذا الاختيار تنتصر على نفسها، على إرثها الثقيل في التَّعامل مع السُّود والملوَّنين كما لو كانوا مواطنين من درجة أقلّ من تلك التي للبيض، وبالتَّأكيد فإنَّ أمريكا بهذا الاختيار انتصرتْ لنفسها أيضاً، لحاجات التَّطور الموضوعيّ التَّاريخي الذي يفرض عليها التَّصالح مع واقعها ومع نسيجها السُّكاني المتعدِّد الذي منه تتكوَّن الأمَّة الأمريكيّة، ربما يبدو هذا السُّؤال مبكِّراً بعض الشَّيء، ولكنْ علينا القول أنَّ ثمَّة اختراقاً مهماً قدْ حدث.

إزاء الأمرين: قصيدة الطِّفل الأفريقيّ المدهشة وإعادة انتخاب أوباما ليس بوسعنا ألا نعود للمفكِّر العبقريّ فرانز فانون مؤلِّف: (بشرة سوداء.. أقنعة بيضاء) و(المعذَّبون في الأرض)، الذي كان يدرك أنَّ الانفجار لنْ يحدث لحظتها، لعلَّ الوقت كان متقدِّماً جداً أو متأخِّراً جداً كما أومأ هو بنفسه إلى ذلك.

كان فانون يتصرَّف كأيِّ عالم حقيقيّ لا يركن إلى اليقين أبداً: «أنا لا أصل البتة مسلَّحاً بحقائق حاسمة.. وعيي لا تخترقه ومضاتٌ جوهرية». لكنَّه يرى، وبكلِّ صفاء، أنَّه من المفيد أنْ تقال بعض الأمور وهو يحلِّل كيف يتصرَّف الرَّجل الأبيض، الذي خلق لنفسه دوماً صورة المنتصر والفاتح والمنقذ، إزاء البشر الآخرين من الملوَّنين والسَّود، ثم يحلِّل كيف يتصرَّف هؤلاء الملوَّنون والسُّود تحت وقع ذلك الشّعور بالانسحاق الذي جلبه لهم الأبيض السكران بنشوة التَّفوق. إنَّ الأمريكيين البيض هم الشَّعب الوحيد الحديث تبعاً لأقصى ما تتيحه ذاكرة إنسان، الذين كنسوا عن الأرض التي استوطنوها السُّكان الأصليين. يمكن لنا العودة إلى النَّص المدهش لمحمود درويش: (الخطبة الأخيرة للهندي الأحمر أمام الرجل الأبيض) لندرك هول الكارثة.

وفانون يرى أنَّ أمريكا وحدها كانت تستطيع أنْ تكون ذات إحساسٍ قوميٍّ بالخطأ وتسعى للاعتذار عنه، لكنَّها لم تخترْ هذا السَّبيل، إنَّما سعتْ لتهدئته من خلال اختراع صورة الهنديّ الأحمر السيئ، لكيْ تتمكَّن لاحقاً من إعادة إدراجٍ للصّورة التاريخيّة لصاحب البشرة الحمراء الذي يدافع بلا نجاح عن ترابه الذي خلق من عجينته بمواجهة الغزاة المسلَّحين بكتبٍ مقدَّسةٍ وبنادق. بعد ذلك بقرونٍ سيأتي الفتيان السُّود يردِّدون في المدارس نشيد (آباؤنا الغالون)، وهو نشيد يتماهى مع المستكشف، مع الرَّجل الذي

يزعم أنَّه جلب الحضارة، جلب الحقيقة (البيضاء) تماماً صافية، يراد من هؤلاء الفتيان نسيان أنَّ تلك الحضارة البيضاء إنَّما شيِّدت بعرق ودماء أجدادهم، فالآباء الغالون في النَّشيد ليسوا هم أولئك الأجداد ولا أولئك الهنود الحمر الذين أبيدوا عن بكرة أبيهم تقريباً، لحظة أتى المغامرون البيض بحثاً عن الذَّهب في العالم الجديد.

لم تكنْ أمريكا قد بلغت ما بلغته اليوم من جبروت وطغيان حين حلَّل فانون سلوك الرَّجل الأبيض، لكنَّه كان يضع قاعدة فيها نبوءة رجل العلم الذي يهجس بأنَّ هذا السُّلوك سيغدو كونياً، إنَّ ذات الذِّهنية التي حكمت سلوك المغامرين الأُول الذين استباحوا براءة القارَّة الأمريكيَّة مترامية الأطراف، ستؤسِّس لنهج أكثر شمولاً حين يتصلُّ الأمر بالعالم كلِّه. على غير الأمريكيّ -أبيض كان أم أسود- أنْ يغدو أمريكيّاً لا بالنَّسب، وإنَّما بالخضوع، بالتَّماهي مع (ثقافة) تعلن نفسها ثقافةً منتصرةً على العالم كلِّه، بحيث يغدو من واجب الفتيان الصِّغار في مدارس العالم أنْ يردِّدوا النَّشيد الأمريكيّ بالمفردات التي تحمل معاني قهرهم وإخضاعهم.

في كتابه الشَّهير (معذبو الأرض) خصَّص فانون فصلاً مهمّاً لما ندعوه الثَّقافة القوميِّة أو الوطنيَّة. كان الرَّجل الذي تجري العودة إليه باهتمام كبيرٍ في العقدين الماضيين بعد كثيرٍ أو قليلٍ من النِّسيان، يحلِّل العلاقة المعقَّدة من أوجهها المختلفة بين الاستعمار والشُّعوب التي استعمرها، اليوم أيضاً تظلُّ العودة إلى فانون ضروريَّة؛ لأن هناك من يريد شطب الثَّقافات الوطنيَّة والقوميَّة على مدار القارَّات المختلفة بما تختزنه من ثراءٍ وخصوبةٍ وتنوُّع لا متناهٍ، إمعاناً منه في التَّماهي مع ما بتنا نعرفه بالعولمة الثَّقافية التي لا تقدِّم للأسف سوى نموذجٍ واحد، ومهما كان رأي المعجبين به فإنَّه يظلُّ نموذجاً فقيراً وشاحباً بالقياس لذلك الكمِّ الهائل من النَّماذج التي تدبُّ

فيها دماء الحياة في مناطق الكوكب المختلفة، ويريدون قطع شرايينها كي تموت.

إنَّ المسألة أبعد ما تكون عن حيِّز التَّعصُّبات القوميَّة والعرقيَّة، وإنِّما تتَّصل بالسِّياقات التَّاريخيَّة والمصائر المختلفة للأمم والشُّعوب، والتي تعطي تعبيراتٍ ثقافيةً وفنيَّةً وإبداعيَّةً متنوِّعةً، ولا نقول متناقضة. في حينه لاحظ فانون أنَّ الزُّنوج الموجودين في الولايات المتَّحدة وفي أمريكا الوسطى وأمريكا اللاتينية كانوا في حاجةٍ إلى أن يتَّشبثوا بإطارٍ ثقافيّ، وكانت المشكلة المطروحة عليهم لا تختلف اختلافاً عميقاً عن المشكلة التي يواجهها الإفريقيون في القارَّة الأمّ التي أتى منها أسلافهم، أي إفريقيا. إنَّ سلوك بيض أمريكا إزاءهم لا يختلف عن سلوك البيض المسيطرين على إفريقيا إزاء الإفريقيين، لكنْ ليس كافياً أنْ تُحصر المهمَّة في أنْ نبيِّن للأوروبيين المتَّبجِّحين النَّرجسيين أنَّ هناك ثقافاتٍ أخرى في هذا العالم، رغم أنَّ هذا الموقف يبدو طبيعياً ويستمدُّ مشروعيَّته من الأكاذيب التي أشاعها رجال الثَّقافة الغربيون، لكنْ اتَّضح أنَّ الظُّروف الخاصَّة بالزُّنوج في أمريكا قد فرضت سياقاً ثقافيّاً آخر مختلفاً عن ذاك السِّياق الموجود في البلدان الإفريقيَّة، بالطَّريقة التي تجعل من المتَّعذِّر الحديث عن ثقافة (زنجيَّة) خالصة، بصرف النَّظر عن البلد الذي يعيش فيه المثقَّفون ذوو الأصول الإفريقيَّة.

إنَّ مجمل النَّهج الكولونياليّ في العلاقة مع الشَّأن الثَّقافي في البلدان التي استعمرها الأوروبيون، يشير إلى أنَّه ما منِ شيءٍ تمَّ مصادفة، حيث أدَّت المشكلةُ الثَّقافية في هذه البلدان إلى التباساتٍ خطيرة، إنَّ اتِّهام الاستعمار للزُّنوج بأنَّه لا ثقافة لهم وللعرب بأنَّهم متخلِّفون، قد أديا منطقياً إلى إثارة ردود فعلٍ منطقيَّة ومشروعةٍ في التَّمسك بعناصر الهويَّة التَّاريخية، حتَّى لو بدتْ في بعض صورها غير متَّسقةٍ مع ظروف اليوم، لذا كرَّس فانون حياته

لفهم وتحليل ظاهرة الاستلاب الفرديّ والجماعيّ التي يعانيها إنسان العالم الثّالث المقهور، وكان يركّز على تكوين ما أطلق عليه «لاوعي أو شعور جماعيَ تحرُّريّ وأخلاقيّ إزاء اللاشعور الجماعيّ»، داعياً ومناضلاً من أجل هزيمة الانهزام الذي تعاني منه النُّخب المثقَّفة إزاء الثَّقافة الغربيَّة.

## 11. «بروفايلات» لعبد الرحمن منيف

ما منْ شيء سريع الذَّوبان كما الملح. علينا تأمُّل هذه الفكرة مليّاً قبل الشُّروع في قراءة روايته الأشبه بالملحمة: «مدن الملح». كأنَّ عبدالرحمن منيف أراد بهذا العنوان أنْ يبدِّد أيَّة مشاعر مطمئنة في دواخلنا إلى مصير مدن شُيِّدتْ من الملح، لتظلَّ هشَّة ومستباحة وسريعة الزَّوال، على عكس ما نظنُّ أو يتراءى لنا منْ أنَّها مدن محصَّنة بوجه الأعاصير والعواصف.

لقد اختطَّ لنفسه نهجاً ملحميّاً في بناء الرِّواية، يذكِّر بذلك المعمار الكلاسيكي لها فأنشأ «مدن الملح» ثم عرَّج على أرض السَّواد: العراق فكتب تاريخها روائياً. قيل إنَّ العراق كان يسمَّى كذلك لكثرة النَّخيل فيه التي جعلت امتداد أراضيه داكناً بخضرة النَّخيل التي تستحيل سواداً ما أنْ يجنَّ الليل. لكنَّ التَّسمية لها معنى مجازياً آخر للمتأمِّل في السِّيرة الدَّامية الباكية لهذه الأرض التي ما انفكَّت تنزُّ دماً.

كانَ عليه -مختاراً- أنْ يجعل الدِّيمقراطية هاجساً وقلقاً ومشروعاً، منذ «شرق المتوسط» التي رحل بطلها من المدينة العربيَّة المقموعة والمحكومة بالبوليس السِّريِّ إلى باريس هائماً على وجهه، باحثاً عن نسمة هواء حرٍّ طليق، وعاد منيف للأمر مرَّة أخرى في «الآن.. هنا» راوياً سيرة مواطن عربيّ اختار أنْ تكون في رأسه فكرة أخرى، غير سائدة، فخرج من السُّجون أشبه ببقايا إنسان ورحل بعيداً يرمِّم بقايا روحه، بقايا جسده.

صادق منيف جبرا إبراهيم جبرا وآخى سعدالله ونوس وصاحب غائب طعمة فرمان وسواهم. كلُّ أصدقائه الكبار رحلوا. وكان وفياً لهم واحداً واحداً بأنْ خصَّهم بكتاب لعنوانه مذاق الفجيعة: «لوعة الغياب».. لم تكنْ اللوعة ناجمة عنْ رحيل الأحبَّة فحسب، وإنَّما من الغياب المدوِّي للمشروع الذي نذروا حيواتهم منْ أجله.

التقيته مرةً أو مرَّتين، كان ذلك في دمشق ثمانينيّات القرن العشرين، كان عائداً للتَّوِّ منْ هجرته الطَّويلة في باريس التي ذهب إليها ليرى وطنه العربيّ منْ خارجه بصورةٍ أوسع وأرحب، ويتهيَّأ للإقامة الطَّويلة في دمشق، وكانت «مدن الملح» تتوالى أجزاء. حين تمَّ اللقاء كانَ الجزء الثَّاني منها قدْ صدر للتوّ، وكان منهمكاً على كتابة أجزائها الأخرى، في البيت الذي اختاره لنفسه مسكناً في منطقة المَزَّة خارج دمشق. فيما بعد صادفته في الرِّوايات والكتب وفي مساهماته في الدَّوريات الثَّقافية، حيث توالت اسهاماته بتدفُّق وخصوبة منذ أنْ قرَّر التَّفرُّغ للكتابة وحدها وسيلة كفاح ضدَّ العسف والقبح والخراب.

في «لوعة الغياب» كتب يقول: «إنَّ الموت نهاية منطقيَّة لحياة أيِّ كائن، لكنَّ ميزة الإنسان قياساً للكائنات الأخرى، أنَّ له ذاكرة». كان يقول ذلك في وداع أحبَّته، لكنَّه دون أنْ يقصد ذلك تماماً عنى نفسه أيضاً. إنَّ غيابه يزيده حضوراً وتألُّقاً في ذاكرتنا، في ذاكرة ثقافتنا العربيَّة.

## حِضنٌ حنونٌ:

ولد عبدالرحمن منيف بعمَّان العاصمة الأردنيَّة. والده سعوديّ وأمُّه عراقيَّة، ليس هذا فقط ما طبع شخصيَّة منيف فيما بعد، وجعل منه مواطناً عربيَّاً بامتياز، من المستحيل نسبه إلى بلد عربيّ بعينه، فلقدْ عاش الرَّجل في

سوريا والأردنّ والعراق ولبنان، وفي كلِّ بلد عاش فيه غدا جزءاً من نسيجه الثَّقافي، من وجوهه الثَّقافية، وأسهم بفعالية في النَّشاط الثَّقافي والإبداعي فيه. إنه بهذا المعنى كان سعوديَّاً وأردنيَّاً وسوريَّاً وعراقيَّاً وبالطَّبع فلسطينيَّاً، حيثُ فلسطين قاسم مشترك لكلِّ مبدعٍ عربيّ حقيقيّ.

أمر مهمٌّ أنَّ عبدالرحمن منيف قضى الشَّطر الأكبر من حياته في العالم العربيّ -لا خارجه- إذا ما استثنينا السَّنوات القليلة التي قضاها في يوغسلافيا طالباً في الدِّراسات العليا لنيل شهادة الدكتوراه، ثمَّ إقامته لبضع سنوات في باريس بعد أنْ غادر العراق في مطلع ثمانينيّات القرن العشرين، وهذا جعله في قلب الحراك الثَّقافي والتَّفاعل الإبداعيّ عربيَّاً، وقريباً دائماً من المشهد السِّياسيّ اليوميّ المتحرِّك أمامه، وفاعلاً في المشاريع الثَّقافيَّة العربيَّة، بما فيها تلك الرَّامية لتشكيل ما يمكن وصفه بالجبهة العربيَّة للثَّقافة الدِّيمقراطيَّة، وهي ما تزال مشروعاً مؤجَّلاً.

يغري هذا التَّنقل الدَّائم لعبدالرحمن منيف بين مدن عربيَّة عدة لاختبار علاقته بالمدن وفحصها، هو الذي كان واحداً من قلائل كتبوا سيرة المدينة، على نحو ما فعله في كتابه عنْ عَمَّان مسقط رأسه، وهو كتب هذه السِّيرة بنفس الرِّوائيّ الذي يتتبع مصائر الشُّخوص التي صنعها، ويراها تنمو أمامه وتتحرَّك فارضة عليه في أحيان معيَّنة منعطفات أو نهايات غير تلك التي أرادها هو لها أولَّ مرَّة. المدينة بهذا المعنى تبدو هي الأخرى شخصيَّة روائيَّة يعتمد الكاتب الحكي أسلوباً لشرح تفاصيل حياتها.

يرى الكاتب أنَّ المدن كالبشر، فلكي تقوم العلاقة مع المدنية -أي مدينة- يجب أنْ يحسَّ الإنسان بالطُّمأنينة، بالألفة، بالحبّ، وهذه تتولد نتيجة المشاركة والحاجة، وأيضاً نتيجة الإحساس أنَّ هذه المدينة تعني له شيئاً خاصّاً، ولا يمكن أنْ تستبدل بأيَّة مدينة أخرى، وهذا ما يعطي المدنية

طعمها وملامحها، أما إذا كانت المدن مجرد أمكنة يتعايش فيها البشر، لأنَّهم مضطرون لذلك. فلا شكَّ أنَّ مدناً من هذا النَّوع ستكون قاسية، ضيِّقة، وستبقى العلاقة بينها وبين ناسها هشَّة وخطيرة.

هذه الفكرة عبَّر عنها عبدالرحمن منيف حين عاد إلى عمَّان بعد ثلاثين سنة من غيابه عنها، وكانت مناسبة لأنْ يشرح فيها رؤياه لمدينة عربيَّة أخرى، بديلة، منشودة، أطلق عليها وصف «المدينة الإنسانيَّة» التي يجب أنْ تكون حضناً حنوناً لأبنائها، مظلَّة تقيهم من القسْوة، مراهناً على أنَّ الحبَّ هو الجسر الحقيقيّ الذي يقيم العلاقة بين البشر والأشياء والمدن.

**صحراء ليست رومانسية:**

كان واحداً من اثنين من الرِّوائيين العرب البارزين انفرادا بالاشتغال روائيَّاً على إقنيم الصَّحراء الذي يكاد يكون غائباً أو مغيَّباً من الرِّوايات العربيَّة، رغم أنَّ العرب خرجوا من الصَّحراء ومازالت هذه الصَّحراء تطبع سلوكهم وتنعكس على شبكة العلاقات الاجتماعيَّة وتوازنات القوى والسُّلطة في المجتمع العربي، أمَّا الرِّوائي الثَّاني فهو الليبي إبراهيم الكوني وبين معالجة الاثنين فروقات جوهريَّة، فإذا كان الأول يشتغل على الموضوع من زاوية كون الصَّحراء أشبه بالطَّقس الأسطوريّ المحاط بالغموض والحيرة والأسئلة والمليء بالإشارات، فإنَّ عبدالرحمن منيف اتَّخذ منحى آخر مغايراً، كما تجلَّى ذلك بوضوح في خماسية «مدن الملح». لقد رصد بعين فاحصة ومخيِّلة واسعة واقع هذه الصَّحراء في مواجهة الاختراقات الحديثة، باكتشاف وصناعة وتسويق النفط، التي خلخلت البنية الصَّحراوية البدويَّة وأصابتها بصدمة عنيفة، بحيث وضعت قيم البدويّ وعاداته أمام محكّ موجع لا خلاص منه أبداً، وكان على هذه القيم والعادات أنْ تعيد تشكيل ذاتها في صورة جديدة أمام منظومة العلاقات الاقتصادية الاجتماعية الجديدة

غير المسبوقة والتي لعب الآخر-أو الأجنبي- الذي جاء مع شركات النِّفط دوراً حاسماً في إدخالها.

لا أحد من الرِّوائيين أو الكتاب العرب سوى عبدالرحمن منيف عمل بهذا التَّأني والجلد والصَّبر على دراسة الصَّحراء العربيَّة وهي تتحوَّل من حال إلى حال، فتنبثق عن مدن جديدة عصريَّة في الشَّكل ولكنَّها غير قادرة على الإفلات من الموروث البدويّ الرَّاسخ، مما أدخل هذه المدن – الصَّحراء في حالة فصام عنيف، موجع، يعيد إنتاج نفسه، ولا يصل إلى مرحلة الحسم التي تقطع مع مرحلة، وتلج أخرى.. كأنَّ هذه المدينة – الصَّحراء نتاج تعايش زمنين ونمطين من أنماط العلاقات الاجتماعيَّة.

ولدى منيف ما يقوله بهذا الصَّدد، فالصَّحراء من وجهة نظره لعبث دوراً بارزاً إلى الزَّمن والعمل والولاء، بحيث تبرز في المنطقة العربيَّة، أكثر من المناطق الأخرى، رابطة الانتماء إلى الدَّم أكثر من رابطة الانتماء إلى الأرض. بدأ منيف اقترابه النِّسبي من الصَّحراء في روايته «النِّهايات»، لكنَّه ما إنْ اكتشف إمكانيّاتها واحتمالاتها لمْ يتردَّد في أنْ يكرِّس كلَّ جهده من أجل الاندفاع إلى أعماقها، وهكذا قضى سنوات عديدة في التَّحضير لهذه الرِّحلة الخطرة، ولمَّا شرع بأولى الخطوات تأكَّد أنَّ هذا «المكان» يكون أنْ يعطي الرِّواية العربيَّة أحد ملامحها المميَّزة، وبالتَّالي يضعها في مواجهة إحدى القضايا الكبرى التي يجب ألا نتردَّد في اقتحامها والتَّعامل معها: الصَّحراء والنِّفط معاً، وليس الصَّحراء الرُّومانسية أو الصَّحراء الجاهليَّة. بهذا المعنى فإنَّ «مدن الملح» ليست رواية الحنين إلى المكان، بمعنى المكان الأليف كما يدعوه غاستون باشلار، إنَّما هي قراءة المكان وتأثيراته وفحص التَّحولات العميقة التي جرت فيه وما خلَّفته من آثار في نفوس البشر لا سبيل لتجاهلها.

**شخوص حائرة:**

جزء كبير -إنْ لمْ يكنْ الأكبر- من الرِّوايات العربيَّة موجَّه في صورة مباشرة أو غير مباشرة نحو كتابة السِّيرة الذَّاتية لكاتبيها أو أجزاء من هذه السِّيرة. برأي أحد النّقاد البارزين أنَّ هذا الأمر يعدُّ مؤشِّراً على أنَّ تجربة الرِّوائي لمْ تزل في بدايتها؛ إذ إنَّه يشتغل على مادة متاحة، منجزة ولا يشتغل على صنع هذه المادة بالبحث والتَّنقيب.

حين أراد الألمانيّ باتريك زوسكيند أنْ يكتب روايته «العطر» التي يعرفها قرَّاء العربيَّة عبر التَّرجمة التي أعدَّها الدّكتور نبيل الحفّار، فإنّه -أي المؤلِّف- زوسكيند، زار مصانع العطر المختلفة وتعرف على طريقة تحضير العطور في المختبرات مسجِّلاً كلَّ التَّفاصيل الدَّقيقة المتَّصِلة بالأمر، ليروي فيما بعد حكاية بطله القاتل الذي يختار ضحاياه من الفتيات عبر حاسَّة الشَّم، بأنْ يتعرَّف عليهنَّ من رائحة عطورهن. كانت الرِّواية -بعد ذلك- مختبراً فصَّل فيه الكاتب كلَّ ما يتَّصل بالعطر.

عبدالرحمن منيف لمْ يكتبْ عن العطر، إنَّما عن النفط، وفي «مدن الملح» لمْ يكتب الرَّجل سيرته الذَّاتية، فالرَّجل لمْ يعشْ البيئة التي دارت فيها أحداث الخماسية، لقد فعل ما يفعله الكُتَّاب الكبار الناضجون المتمكِّنون منْ أدواتهم الفنيَّة، بأن اشتغل على مادته شغلاً، ولمْ يشتغل على مادة متاحة منجزة. وفي الأصل فإنَّ منيف درس اقتصاديات النِّفط، وفيها نال درجة الدُّكتوراه، وعمل كخبير في هذا التَّخصص، في سوريا والعراق، وفي بغداد رأس تحرير مجلة «النِّفط والتَّنمية». هذا الأمر أتاح له معرفة تفاصيل دقيقة عن الصِّناعة النِّفطية كاملة: استخراجاً وتكريراً وتسويقاً واستهلاكاً، وتفاصيل دقيقة عن اقتصاديات النِّفط وعنْ مكانة هذه السِّلعة الإستراتيجية في الأسواق العالميَّة وصلة ذلك بالسِّياسية، لقدْ أصبح خبيراً في ما يمكن تسميته مجازاً «الاقتصاد

السِّياسي للنفط»، هذه المعرفة الواسعة التي عزَّزتها التَّجربة المتابعة الدؤوبة كرَّسها في «مدن الملح»، التي بدأ فيها عارفاً بتقنيات النِّفط، وبالآثار الحاسمة النَّاجمة عن اكتشافه على الحياة الاجتماعية في الجزيرة العربيَّة وعلى نفسيَّات النَّاس فيها.

وانطلق منيف دائماً من حقيقة أنَّ الصِّناعة النِّفطيَّة في المنطقة وحتى وقت طويل ظلَّت صناعة غريبة عن السُّكان المحليِّين، وأخذت مساراً ارتبط بالخارج، وحتَّى عندما أخذت تطرح بعض الإفرازات الداخليَّة، فإنَّ هذه الإفرازات ظلَّت إلى حد بعيد غير طبيعيَّة، خاصَّة وأنَّ العمل -كقيمة اجتماعيَّة- لا يحظى بالاحترام الكافي على نحو ما هو موجود في المجتمعات الأخرى، وتحلُّ بديلاً عنْ ثقافة وسلوك السُّهولة والاستسهال، ولمْ نصلْ بعد إلى خلق بدائل متكاملة ومتماسكة، حيث السَّائد هو خليط من مجموعة قيم متناقضة، غير متجانسة، تعيش متجاورة، مما يكسب التَّكوين النَّفسي للناس طابعاً من التَّمزق والحيرة على نحو ما جسَّدته شخوص «مدن الملح».

## أرض السواد:

هل كان عبدالرحمن منيف يهجس بالآتي حيث انصرف إلى كتابة عمله الملحميّ الثّاني بعد خماسيَّة «مدن الملح»، نعني به ثلاثيته عن العراق: «أرض السواد». ما الذي حمله على العودة إلى تاريخ العراق فنقَّب في السِّجلات والأوراق والوثائق والكتب والبيانات كيْ يبني المعمار الرِّوائيّ المعقَّد للثلاثيَّة؟! أليس هو ذاك الهجس المدهش الذي ينتاب المبدع الكبير بأنَّ العراق آيلٌ لا محالة إلى أنْ يكون عنوان المرحلة التَّالية لكتابة الثُّلاثيَّة التي انكبَّ عليها بكلِّ الدَّأب والمثابرة اللذين عرفا عنه، وقرأت إشارة من النَّاقد السُّوري محمد جمال باروت يقول فيها إنَّه زوَّد عبدالرحمن منيف بالكثير ممَّا

تحت يديه منْ مصادر تتَّصل بتاريخ العراق الحديث بناءً على طلب الثَّاني فترة انشغاله على إعداده مادة الثُّلاثيَّة والشُّروع بكتابتها.

ليس منيف غريباً على العراق، إنَّه بمعنى من المعاني ابن له -إذا تذكَّرنا أنَّ والدته عراقيَّة- وقدْ تحدَّث طويلاً في كتابه «سيرة مدينة» عنْ هذه المسألة بالذات، في أنَّه درس زمناً في جامعة بغداد حين أتاها شاباً يافعاً بالكاد أنهى الثانوية في العاصمة الأردنيَّة عمَّان، ثم أنَّه بعد طول تنقُّل عاد إلى العراق في السَّبعينيّات وعمل وعاش فيها، ويبدو أنَّها الفترة نفسها التي انعقدت فيها علاقة الصَّداقة القوية بينه وبين الرَّاحل جبرا إبراهيم جبرا، وهي العلاقة التي كان في مظاهرها إقدام الرَّجلين في سابقة عربيَّة على وضع رواية مشتركة هي «عالم بلا خرائط»، وبتكوينه الثَّقافي واسع الأفق فإنَّه عنى بالإحاطة بتاريخ العراق وبدوره، لكنَّ ذلك لمْ يتبلور في صورته الواسعة، الناضجة، إلا بعد أنْ عكف على مشروع «أرض السواد» الرِوائي، التي تتبع فيها مراحل مهمَّة من تاريخ العراق الحديث، لأنَّ في التَّاريخ دائماً عبرة، رغم وعيه أنَّ التَّاريخ لا يعاد، لأنَّ لكلِّ حادثة وواقعة الظُّروف والعناصر التي كونتها وأعطتها هذا المسار، وحتى إذا تشابهت حادثة سابقة مع حادثة راهنة فلا يعني ذلك أنْ تصل إلى النتائج نفسها.

كانت «أرض السَّواد» في أجزائها الثَّلاثة قدْ أصبحت في أيادي القرَّاء منذ زمن حين شنَّ العدوان الأمريكيّ على العراق. وما كادت بغداد تسقط تحت الاحتلال حتى دفع عبدالرحمن منيف بكتاب جديد عن العراق لقرّائه. كانت قد تكوَّنت لديه، منْ خلال قراءاته في كتب التَّاريخ والمذكِّرات وهو يكتب «أرض السواد» مجموعة من الهوامش، وجدَ أنَّها مهمَّة في تكوين ذاكرة تاريخيَّة، لكيْ لا يكون التَّاريخ مجرد سجل بارد للموتى، وإنَّما حياة موَّارة تعجُّ بالأمثولات الحيَّة والمعارف والمقارنات. أدرك الرَّجل أنَّ العراق

يتعرَّض لمرحلة حاسمة في تاريخه قدْ تخلط الأوراق تمهيداً لكتابة تاريخ نمط جديد، فأراد لهوامشه أنْ تكون شهادة من التَّاريخ على الحاضر.

### هوامش على المتن:

لمْ يكن عبثاً أو من باب المصادفة أنَّ عبدالرحمن منيف اختار لأحد أبرز كتبه غير الرِّوائية عنوان «الدِّيمقراطية أولاً.. الدِّيمقراطية ثانياً». لقدْ قال هو نفسه ذلك: «لمْ أتردَّد طويلاً في اختيار عنوان هذا الكتاب، هذا الاختيار ليس خرقاً أو تحدِّياً للعادة التي جرى عليها أكثر الكتاب». إنَّ السَّبب فيه هو اعتقاد منيف أنَّ الذي ييسِّر لنا الدُّخول إلى جوهر هذه الموضوعات، ويساعد على حوار جدِّي، يتمثَّل بمفتاح رئيسي: الدِّيمقراطية.

في هذا الكتاب، كما في كتبه الأخرى التي أخذت طابع المقالة أو الدِّراسة، أراد عبدالرحمن منيف أنْ يعبِّر عنْ ذات الفكرة التي استحوذت عليه -وراثياً- كأنَّ هذه المقالات أشبه بهوامش على متن الرِّواية رغم أنَّ هذا التَّعبير ينطوي هو الآخر على مقدار من التَّعسف، فما يقدِّمه الكاتب هنا متناً وليس هامشاً، إنَّ فيه روح الباحث وجديَّته ودقَّته وصرامة أحكامه التي يصل إليها بعد طول بحث. والأمر في حال عبدالرحمن منيف لا يتَّصل فقط بروح الباحث ومثابرته وإنَّما ينطلق أيضاً منْ تفاعله الحيّ مع الحياة، ومع الهموم السِّياسيَّة المباشرة هو الذي ابتدأ حياته مناضلاً حزبيّاً، قبل أنْ يقرِّر التَّفرغ للكتابة -لا عزوفاً عن السِّياسة- وإنّما لقناعة ترسَّخت لديه بعجز الهياكل الحزبيَّة التي عمل فيها عن إحداث التَّغيير المنشود بعد أنْ كفَّت عنْ أنْ تكون مختبراً ومصهراً للأفكار الثَّوريَّة المُغيِّرة، واستحالت إلى أجهزة بيروقراطية قامعة ومعطلِّة للفكر، ويعزِّز ذلك شعور الكاتب وإحساسه بمقدرته على إحداث التَّغيير في الوعي عبر الكتابة، بوصفه كاتباً ومبدعاً وروائياً بامتياز.

ولمْ يكنْ انحيازه للرِّواية -بوصفها جنساً للكتابة أو الإبداع- محض مصادفة هو الآخر: «في الرِّواية -يقول منيف- ليست هناك أسرار كثيرة يمكن أنْ تذاع. الرِّواية عمل يحتاج إلى استعداد، ويحتاج أكثر إلى مثابرة وصبر وشعور عال بالمسئولية إضافة إلى الصِّدق، وشيء من الشَّجاعة.. هنا أيضاً اختار منيف الأمر الصَّعب، «فأكثر ما تحتاجه الرِّواية -كما يقول محقّاً- هو الجلوس يومياً وراء الطَّاولة لساعات متواصلة من أجل التَّفكير العميق ثمَّ لكتابة صفحتين إلى ثلاث صفحات، إذا فتح الله ويسَّر. الرِّواية تحتاج تحضيراً طويلاً، وفضولاً لمعرفة الأشياء: أسمائها ومواعيدها وتفاصيل التَّفاصيل عنْ دورتها في هذه الحياة».. ولهذا شروطه: أنْ تفتح عينيك على اتِّساعهما لرؤية الأشياء حولك، مهما كنت تعرفها، وأنْ تنظر إلى رفَّة العين حين يتكلَّم الإنسان لتتكشَّف مدى ما يعنيه، وكمْ من الصِّدق فيما يقول، وأنْ تحاول إرهاف السَّمع كيْ تسمع الصَّوت.

هذا على مستوى التَّفاصيل، أمَّا على المستوى العام فإنَّ منيف ظلَّ وفيّاً لما يمكن أنْ ندعوه بـ«الوعي التَّاريخي» أو الوعي بالتَّاريخ، وهو انطلق مراراً منْ عبارة شهيرة تقول إنَّ التَّاريخ بأجمعه تاريخ معاصر، أيْ أنَّ التَّاريخ يتألَّف بصورة أساسيَّة منْ رؤية الماضي منْ خلال عيون الحاضر وعلى ضوء مشاكله. وعبر هذه الرُّؤية بالذَّات عاش عبدالرحمن منيف وكرَّس حياته، ناشطاً في الشَّأن العام، وروائيّاً وكاتباً.

## الدِّهليز نصف المعتم:

ثمَّة جانب آخر لا يعرف عنه الكثيرون في شخصية منيف، ألا وهو ولعه بالفنون التَّشكيلية.. وهناك صداقة عميقة انعقدت بينه وبين الفنان التَّشكيلي السُّوري الكبير المقيم في ألمانيا مروان قصَّاب باشي، وسبق لمنيف أنْ كتب دراسات في أعمال صديقه التَّشكيليَّة. ولفت نظري في حديثه مرَّة

عن الشَّاعر الإسبانيّ لوركا توقُّفه أمام الاهتمامات التَّشكيليَّة لدى الشَّاعر، حيث رأى أنَّ الرَّسم أثَّر تأثيراً كبيراً في رؤية الشَّاعر للعالم، إذْ نجد الألوان شديدة الوضوح في شعره. كان لوركا -حسب منيف- يعتبر الرَّسم، خاصَّة التَّخطيطات، بمثابة استراحة المحارب، إذْ كان يرسم في أيِّ مكانٍ وجد نفسه فيه، خاصَّة في المقاهي أو أثناء السَّفر، وما لا يستطيع أنْ يقوله بالكلمات كان يقوله رسماً، وفي بعض الأحيان كان الرَّسم يفتح له نوافذَ وآفاقاً.

هذه العناية برؤية مكانة الرَّسم عند لوركا عكست الاهتمام الذي يوليه منيف نفسه للأمر، ولرؤية العلاقة بين الكتابة والرَّسم. وهو تحدَّث مرَّة بنوع من الاستفاضة عن صلته بالفنِّ التَّشكيليّ منذ أيام الطُّفولة، منذ أنْ بدأ يراقب الغيوم وهي تتصادم، وهي لا توافق على الانتظام أو الامتثال لشكل واحد. منذ ذلك الوقت أصبح الشَّكل وتغيُّر اللون سؤالاً أساسيّاً عنده. إلا أنَّ ما هو مثير للاهتمام هو ذلك التَّقابل الذي يقيمه بين الكلمة والصُّورة. فالكلمة واضحة أو أكثر وضوحاً من الصُّورة، أما الفن -خاصة التَّشكيل والموسيقى- فإنَّه ليس على ذات الدَّرجة من الوضوح. وهو تجاسر على الدَّاخل في ما يصفه بـ «الدهليز نصف المعتم» أي الفنّ التّشكيلي، علّه يكتشف عالماً جديداً ثمَّ يحرِّض الآخرين على التَّمتُّع بهذا العالم الذي يحتاج إلى بعض الجهد من أجل اكتشافه، وقاده المراس والتَّدريب على التَّمتُّع برؤية اللوحة، بإعادة اكتشافها، بتصوُّر المراحل التي مرَّت بها، وبالأجواء التي رافقت رحلتها منذ أنْ كانت حلماً إلى أنْ تجسَّدت في صورة يمكن أنْ يراها الجميع.

هذه المهارة وظَّفها عبدالرحمن منيف في كتابته الرِّوائية، الروائي -من وجهة نظره- لا يمكن أنْ يكتب دون أنْ يكون مالكاً لكمٍّ هائل من الصُّور والأشكال والحالات: لون الوجه شكل الجبهة أو الشَّفتين، حركة

اليدين أثناء الصَّمت أو الحديث، ما يرتسم على الوجه في حالة الانفعال أو السُّخرية، كلُّها صور يمكن أنْ تتحوَّل إلى كلمات، إلى صورة مكتوبة. الرِّوائي معنيٌّ بهذه التَّفاصيل «التَّشكيليَّة» إلى أقصى حدٍّ، لأنَّها زوّادته الحقيقيّة، لأنَّه إذا لجأ إلى الافتراض أو الوهم، فإنَّه يفقد الدِّقة والحرارة، وكأنَّه يرسم على الماء أو في الهواء. وهو يجزم بأنَّه اكتسب الكثير من الفنون الأخرى في كتابة الرِّواية: الألوان والأشكال والعلاقة بين المشاهد والأشياء، تاركاً للنُّقاد أنْ يحدِّدوا ذلك لأنَّ منْ يكون في الغابة لا يستطيع أنْ يرى إلا الشَّيء القريب، المباشر.

# 12 - ناظم حكمت وبابلو نيرودا:
# قَدَرُ القلوبِ الكبيرة

قامتان عملاقتان في تراثِ الحركةِ الشِّعريَّةِ العالميَّةِ في القرنِ الماضي، وسيعيشُ شِعرهُما طويلاً في ذاكرةِ الإنسانيَّةِ: التُّركيُّ ناظم حكمت والتشيليُّ بابلو نيرودا، جمعتْ بينهما أشياءُ أخرى كثيرةٌ غيرُ الشِّعرِ: الانحيازُ لنضال شعبيهما وكلِّ شعوبِ الأرضِ في سبيلِ العدالةِ والحريَّةِ، الأفقُ الإنسانيُّ التَّقدميُّ في الفكرِ والنَّظرةِ، معاناةُ السِّجنِ والنَّفيُ عن الوطنِ.

حينَ توفيَ ناظم حكمت في صقيعِ روسيا التي أقامَ فيها منفيّاً غريباً عن وطنِه، رثاه نيرودا في قصيدةٍ استهلَّها بالسّؤالِ: «لماذا مِتَّ يا ناظم/ وماذا سنفعلُ الآنَ وقدْ حُرمنا منْ أناشيدِك / أينَ سنجدُ النَّبعَ الذي نَنهلُ منه / ماذا سنفعلُ دونَ وجودِك/ دونَ حنانِك الذي لا يَلين»، وختمها بالقولِ: «شكرا لكلِّ ما كنتَه ياناظم/ وللنيرانِ التي تركتْها أغانيك/ متوهجةً على الدَّوام».

حينَ وقفَ ناظم حكمت أمامَ المحكمةِ قالَ مدافعاً عن نفسه: «الدولةُ تخافُ من الشِّعرِ». عبارةٌ صحيحةٌ في المعنيين المباشرِ والمَجازيّ. الشَّاعر أرادَ القولَ: لستُ إلا شاعراً، فلمَ تحاكموني؟، لكنَّ هذه العبارةَ ستؤسِّسُ لتوجيهِ تهمةٍ إضافيةٍ له بـ«تحقيرِ الدَّولة».

قبلَ سنواتٍ قليلةٍ فقط خلا -لأولِّ مرَّة- قرارٌ دوريٌّ تجدِّده المحاكمُ تلقائياً بمنعِ عددٍ من المنشوراتِ وآلافِ الكتبِ من التَّداولِ في تركيا منْ أشعارِ ناظم حكمت التي ظلَّت ممنوعةً رغم تعاقبِ الحكوماتِ العسكريَّةِ منها والمدنيَّة.

هذا يَعني أنَّ ناظم حكمت الذي حينَ يردُ اسم تركيّا يرد اسمه، وإنَّنا غالباً ما نسبقُ اسمه بالوصفِ التّالي: الشّاعر التُّركي، لم يصبحْ تركيّاً إلا قبلَ أمدٍ وجيز، فالشَّاعرُ الذي ماتَ في صقيعِ المنفى بعدَ سبعةَ عشرَ عاماً قضاها في سجونِ تركيّا لمْ يكنْ يحملُ جنسيةَ بلادِه، التي أسقطتهْا السُّلطاتُ عنه.

منْ يتجرأُ على سَجنِ الشَاعرِ أو نفيِه عنْ وطنه؟ ولكنَّهم يفعلون!.. في شغبِ الشَّاعرِ وجمالِه أمرٌ مقلقٌ، ورغمَ أنَّ الشَّاعرَ يسكنُ عادةً في المخيِّلة، لكنَّ مخيِّلةَ الشَّاعرِ مقلقةٌ لأنَّها تنشأ على ضفافِ الحُلمِ، والحلمُ -كما الشِّعرِ- ممنوعٌ حينَ يعمُّ الظَّلام.

في شهادةٍ لزوجته، قالت: إنَّ ناظم كانَ يصحو كلَّ صباحٍ ليذهبَ راجلاً إلى مبنى البريدِ تسقطَّاً للرَّسائلِ الآتيةِ من الوطنِ البعيدِ تحملُ أخبارَه. وكانت تلكَ الأخبارُ زاداً وملهِماً وباعثاً على الدفءِ في بردِ الرُّوحِ الذي يجتاحُ المنفى. وفي صباحِ أحدِ أيامِ صيفِ عام 1963 خرجَ إلى مشوارِه اليوميِّ نحوَ البريدِ، لكنَّه لمْ يعد؛ لقدْ سقط ميْتاً في الشَّارع وهو في طريقِه متلهِّفاً إلى رسائلِ الوطن.

بينَ الشُّعراءِ وصُندوقِ البريدِ علاقةٌ قَدَريَّةٌ. ولأنَّنا أيضاً بصددِ الحديثِ عنْ رفيقِهِ بابلو نيرودا، فانَّنا نتذكَّرُ المشهدَ المعبِّرَ في فيلم (ساعي البريد) الذي يروي جانباً من حياةِ نيرودا في المنفى بإيطاليا، فعندما أدركَ ساعي البريدِ أنَّ منْ يحملُ إليه الرسائلَ يومياً هو شاعرٌ كبيرٌ، قال له: «أحبُّ فتاةً جميلةً، وأريدُ أنْ أكتبَ لها شِعراً»، وكانَ ردُّ نيرودا بسيطاً ومكثَّفاً: الحبُّ هو قصيدةُ شِعر.

ونيرودا لمْ يمتْ في المنفى كناظم حكمت لقدْ عادَ إلى وطنِه وعاشَ ربيعَ الدِّيمقراطيَّةِ وخريفِها أيضاً. ذاتَ صباحٍ أطبقَ العسكرُ على السُّلطةِ، وقتلوا الرَّئيسَ المنتخبَ صديقَ الشَّاعرِ سلفادور الليندي. قَدَرُ القلوبِ الكبيرةِ أنْ يموتَ أصحابُها كمداً في أوطانِها أو في المنفى. ليست السِّيرةُ الجليلةُ لكبارِ الشُّعراءِ العربِ بمختلفةٍ عنْ هذا السِّياقِ من المتنبي وأبي فراسٍ الحِمدانيّ وصولاً إلى الجواهريِّ الكبيرِ.

أوطانٌ عاقّةٌ، جاحدةٌ، تتنكَّرُ لأَجملِ وأعذبِ أبنائِها، تقذفُ بهم في منافي الصَّقيعِ البعيدةِ هناكَ على آخرِ وأبعدِ الثَّرى يموتون ويدفنون. وتمرُّ سنواتٌ طِوالٌ، عقودٌ متواليةٌ حتى تتذكَّرُ هذه الأوطانُ أنَّ فَلذاتٍ منْ كبدِها مدفونةٌ في البعيدِ، وفيما تتنازعُ أممٌ وشعوبٌ على أنْ تنسبَ هذا الشَّاعرَ أو ذاكَ إليها، كلُّ أمَّةٍ تقولُ إنَّه ابنُنا وشاعرُنا، فإنَّ الأوطانَ المبتلاةَ بالاستبدادِ تتفنَّنُ في إعلانِ البراءةِ من الشِّعرِ ومن الجَمالِ، بأنْ تُسقطَ حقوقَ المُواطنةِ عن شعرائها ومثقَّفيها وتطوِّحُ بهم في المنافي.

في إحدى قصائدِه -لعلَّها (إلى شعبي في يناير)- يقول بابلو نيرودا: «كثيرون قدْ نسوا/ وكثيرون قدْ ماتوا/ وآخرون لمْ يكونوا قدْ ولدوا بعد/ أمَّا انا فلمْ انسَ ولمْ أمتْ». النِّسيانُ الذي يعنيه الشَّاعرُ هنا نوعٌ آخرُ من النِّسيان، من النَّوعِ الفتّاك حينَ يصبحُ المطلوبُ هو تغييبَ الذاكرةِ الجمعيَّةِ للنّاسِ وعزلَهم عنْ تاريخِهم أو عزلَ هذا التَّاريخِ عنهم.

ونيرودا الذي رحلَ عن الدُّنيا أوشكَ أنْ يحقِّقَ نبوءَتِه الشِعريَّةَ بأنَّه لمْ يمتْ؛ لأنَّه باقٍ في ذاكرةٍ ووجدانِ شعبِه الذي لم ينسَه، ولمْ ينسَ الملابساتِ المريبةَ التي أحاطتْ بموتِه. كانتْ حرابُ فاشيَّةِ بيونشيت تطوِّقُ تشيلي التي سالت الدِّماءُ في شوارعِها وتحوَّلت إلى سجنٍ كبيرٍ دامٍ في صيفِ 1974 حينَ رحلَ عن الدُّنيا شاعرُها الأكبر، حاملُ نوبل للآدابِ والمناضلِ في صفوفِ

الحركةِ الدِّيمقراطيَّة.

لمْ تكنْ قدْ مضت سوى أيامٍ على الانقلابِ الدَّمويِّ الذي روَّع البلاد، بعد إطاحةِ الحكومةِ الشَّرعيَّةِ المنتخبةِ من الشَّعبِ بقيادةِ سلفادور الليندي الذي سقطَ شهيداً لحظةَ اجتياحِ العسكرِ للقصرِ الجمهوريِّ بعدما وجَّهَ خطابَه الشَّهيرَ للشَّعبِ. حلقةٌ صغيرةٌ من أفرادِ عائلةِ نيرودا ورفاقِه المقرَّبين ساروا في جنازتِه الصَّغيرةِ يومَها، لأنَّ أغلبيَّةً منْ كانوا سيسيرون فيها قدْ قُتلوا أو اعتقلوا أو اختفوا، لكنَّ الجنازةَ -رغم ذلك- حملتْ رسالةَ احتجاجٍ على الفاشيَّةِ المطبقةِ على البلادِ، ويومَها ساورت النَّاسَ الشُّكوكَ في أنْ يكونَ موتُ نيرودا مدبَّراً منْ قبلِ هذه الفاشيَّةِ ذاتِها، انتقاماً منه ومنْ موقفِه ومنْ شعرِه . الفاشيَّةُ لا تطيقُ الشِّعرَ ولا الشُّعراءَ .

بعد أربعينَ عاماً على رحيله، أعيدَ رفعُ رفاتِ الشَّاعرِ المدفونِ في حديقةِ منزلِه على شاطئ المحيطِ الهادئِ إلى جانبِ زوجتِه ماتيلدا أوروتيا، بأمرٍ منْ أحدِ قضاةِ التَّحقيقِ بفتحِ القبرِ وفحصِ الرُّفاتِ منْ أجلِ إثباتِ ما يقولُه أحدُ أقربِ مساعدي الشَّاعرِ منْ أنَّه زُرِقَ بحقنةٍ سامَّةٍ في المستشفى، وماتَ مسموماً، قبلَ أنْ تُحرِّرَ السُّلطاتُ شهادةَ وفاةٍ تزعمُ فيها أنَّه ماتَ جرَّاءَ إصابتِه بسرطانِ البروستاتا، ولمْ يُعثرْ على أثرٍ لملفِه الطِّبيِّ بعد ذاك، ورُغمَ الزَّمنِ الطَّويلِ الذي مرَّ على وفاةِ الشَّاعرِ، ألا أنَّ الأطباءَ يأملونَ في العثورِ على الأدلَّة الكافيةِ. كان نيرودا يتأهَّب - يومَها- للسَّفرِ للمكسيك من أجلِ قيادةِ المعارضةِ الدَّولية للانقلابيين.

«لم يريدوا أنْ يغادرَ البلادَ فقتلوه. لقدْ ماتَ نيرودا مقتولاً»، هكذا يجزمُ مساعدُه المدعوّ (أرايا)، مضيفاً أنَّه لنْ يغيِّرَ روايتَه حتى مماتِه، وحسبَ الرِّوايةِ فإنَّه وزوجةَ الشَّاعرِ عادا إلى المنزلِ لجلبِ بعضٍ منْ حاجياتِه، وهناكَ استلما مكالمةً هاتفيَّةً منْ نيرودا قالَ فيها: «عودا إلى هنا بسرعةٍ، فعندما كنتُ نائماً

جاءَ طبيبٌ وزرَقني بحقنةٍ في البطن»، وفي مساءِ ذلكَ اليومِ ماتَ الشَّاعرُ .

كمْ من الشُّعراءِ الشُّهداءَ -هنا وهناك- يتعيَّنُ فحصُ رفاتِهم لرؤيةِ ما خلفَّه الجلّادون منْ جراحٍ على أجسادِهم قبلَ أنْ يُجْهزوا على حياتِهم غِيلةً. فاشيّةُ (فرانكو) في إسبانيا أخفتْ جثَّةَ الشَّاعرِ القتيلِ لوركا، وفاشية (بيونشيت) أخفتْ ملفَّ نيرودا الطِّبي لمحوِ آثارِ الجريمةِ، لكنَّ العارَ يلاحقُ القتلةَ حتى في مماتِهم، أمّا الشُّهداءُ - خاصَّةً إذا كانوا شُعراءَ - فيعودونَ كالفكرةِ الفاتنةِ.

# حسن مدن

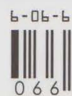
# الكتابة بحبر أسود

هو حسن مدن، بأسلوبه الشيّق والسلس، وبمعرفته الواسعة واطلاعه العميق الذي طالما شدّنا في مقالاته وكتاباته، يقدّم لنا في (الكتابة بحبر أسود) رؤية شاملة لفعلي الكتابة والقراءة، مارًا بأصغر التفاصيل وأدقها، متناولاً كل تلك اللحظات التي تنتج لنا كتباً عظيمة وكتابات رائعة، عارضاً لمجموعة من الكتاب والروائيين والشعراء، وأدواتهم وآلياتهم خلال الكتابة.

إنه كتاب يعالج الحالة السحرية للكتابة، يقدمها بتنوعها وغموضها وانكشافها، يقودنا إلى غابة بعيدة من الفنون والمعارف والشخصيات والروايات، لنخلص كقراء في النهاية إلى شعور ملهم بالرغبة في التقصي، هي لعبة حسن مدن الخاصة التي تجعل الحديث عن الكتابة يقود بالتأكيد إلى الانشغال بالقراءة ربما، أو إلى التلفت من حولنا، باحثين عن قلم، أو عن أزرار لوحة المفاتيح.

الناشر





6-06-6
066

info@masaapublishing.com
www.masaapublishing.com
P.O.Box 65317 Manama,
Kingdom of Bahrain

